

**LA SENYORA FLORENTINA I EL SEU AMOR HOMER,  
DE MERCÈ RODOREDA.  
APUNTS PER A UNA POSADA EN ESCENA**

---

Per JORDI GIRAMÉ i ÒSCAR MUÑOZ

Aquest treball, estudi de l'obra estrenada al Teatre Romea la temporada 1993-94, va ser guardonat amb el premi Mercè Rodoreda 1995 atorgat pel Ple de l'Institut d'Estudis Catalans Fundació Mercè Rodoreda. Membres del jurat: Il·lms Srs. Joaquim Molas, Jordi Sarsanedas i Joan Triadú.

## **PRESENTACIÓ**

**E**l mes de maig de 1993 els dos autors d'aquest estudi ens vam proposar presentar al Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya (CDGC) un projecte de seguiment documental i investigació entorn d'alguna de les produccions que haurien de realitzar-se la temporada 1993/94. Erem conscients que realitzar un treball d'aquestes característiques era ambiciós i agosarat (les experiències en aquest camp són minses), però a la vegada el repte i les ganes de realitzar-lo sobrepassaven les temences i les possibles dificultats. És així com després d'unes quantes vacil·lacions vam entrar en contacte amb el CDGC. Les nostres expectatives es van veure acomplertes ja que vam trobar en el seu director, Domènec Reixach, una excel·lent predisposició a l'hora de tirar endavant una experiència com la que proposàvem. Si el director de l'espectacle no hi posava cap entrebanc, podíem començar amb la primera producció de la propera temporada, *La senyora Florentina i el seu amor Homer*, un text teatral inèdit de Mercè Rodoreda que dirigiria Mario Gas. L'estudi que ara presentem és el resultat d'aquesta experiència.

L'assistència regular a tots i cadascun dels assaigs de la posada en escena ens ha convertit en testimonis d'excepció de la dinàmica creativa, i alhora ens ha permès de contrastar una metodologia específica que pensem vàlida per copsar els diferents aspectes del treball dramaturgic. Voldríem fer esment en aquest punt sobre les particularitats intrínseques d'aquesta tasca de seguiment, sobretot pel que fa al delicat equilibri entre observació i participació. Aquest seguiment ens ha permès elaborar un dietari de treball i realitzar el convenient seguiment fotogràfic i videogràfic dels aspectes més rellevants de la posada en escena. Tot plegat s'ha treballat, s'ha elaborat i ha permès realitzar l'estudi (de síntesi) que ara teniu a les mans.

Val a dir, però, que els documents resultants del seguiment que s'ha realitzat (dietari, vídeo, entrevista al director i aquest estudi de síntesi) tenen una autonomia pròpia i que tots ells individualment aporten valuosa infor-

mació sobre el treball de la posada en escena, per bé que cadascun d'ells des d'una especificitat i un llenguatge diferents. Tots ells componen un bloc compacte de documentació i investigació a l'entorn de la posada en escena d'aquest espectacle i es presenten sota el títol genèric d'"Apunts per a una posada en escena".

L'espectacle teatral és analitzat normalment des de l'òptica del crític, tenint en compte només el resultat final d'un procés de creació. Nosaltres hem cregut interessant donar un cop d'ull a aquest procés. Creiem, com a historiadors del teatre, que és del tot necessari ampliar les fronteres i els procediments d'anàlisi del fenomen teatral. Un treball en profunditat que aporta una documentació teatral poc habitual i pensem que molt interessant per a totes aquelles persones interessades en el fet teatral sigui des de l'òptica que sigui. Per nosaltres l'experiència ha estat del tot positiva i ara toca al lector de valorar-la. Tant de bo la resposta serveixi com a punt de partida per a posteriors experiències.

Jordi Giramé i Òscar Muñoz

Barcelona, juny de 1994

## UN INÈDIT TEATRAL DE MERCÈ RODOREDA AL CDGC

La gestació de l'espectacle *La senyora Florentina i el seu amor Homer* està lligada, en un primer moment, a l'amistat que uneix Montserrat Casals i Rosa Novell i que es remunta als anys de la seva formació universitària a la facultat de Filologia de la Universitat Autònoma de Barcelona. Aquesta amistat és precisament la que significa el punt de partida de l'espectacle que aquí s'analitza. És l'any 1993, a París, quan Montserrat Casals, estudiosa rodorediana i autora d'una excel·lent biografia sobre Mercè Rodoreda,<sup>1</sup> ensenya a Rosa Novell un text teatral inèdit de Rodoreda que ha trobat entre els papers de l'escriptora dipositats a l'Institut d'Estudis Catalans (propietari dels drets literaris de l'escriptora). Es tractava d'una de les versions de *La senyora Florentina...*, la lectura de la qual entusiasma de tal manera Rosa Novell que, quan tornà a Barcelona, endegà tot un seguit d'iniciatives que permetessin representar aquell text.

Fou així, doncs, com després d'unes quantes gestions, l'entusiasme i el repte d'escenificar *La senyora Florentina...* es compartí, i es convertí en una realitat de la mà del CDGC amb el seu director, Domènec Reixach, al capdavant. A més, el CDGC va trobar esplèndida la proposta ja que representava una manera immillorable d'homenatjar Mercè Rodoreda el 1993, quan es complien els deu anys del seu traspàs.

A partir d'aquí, entrà en escena un nou nom a la llista de promotors d'aquest espectacle, ens referim a Mario Gas. Se li va proposar a ell el repte de dirigir l'espectacle que obriria la temporada 1993/94 i va acceptar-lo. Mario Gas ja havia treballat al CDGC la temporada 1985/86, posant en esce-

na *La Ronda*, d'Arthur Schnitzler, i se li presentava ara la oportunitat de tornar a treballar al Teatre Romea. Quedava només la configuració de la resta de l'equip artístic i el repartiment. Pels volts de juliol del 1993 tot estava força lligat. El treball de posada en escena començà el setze d'agost del mateix any.

## MERCÈ RODOREDA I EL TEATRE

### La relació de Mercè Rodoreda amb el teatre: una presència a l'ombra

És innegable que un dels principals al·licients de l'espectacle que avui analitzem ha estat el fet que l'autora del text fos Mercè Rodoreda. Fins fa molt poc, el públic en general desconeixia la faceta teatral d'una escriptora, de popularitat i estimació generalitzades, però que era coneguda, majoritàriament només com a novel·lista i contista. Aquest "descobriment" d'una Rodoreda, també, escriptora de teatre, ha creat una notable expectació encara que el més apropiat seria parlar de "redescobriment" d'aquest vessant. I això és així perquè abans de les més recents posades en escena de dues de les obres inèdites de Mercè Rodoreda (*Un dia* —Grec 1993—, i la que aquí tractem, *La senyora Florentina...* —CDGC 1993), coincidint amb els deu anys del seu traspàs, comptem amb anteriors referències al seu teatre.

La constatació més directa del vessant teatral de Rodoreda es produí el 1979, en el marc del XII Festival Internacional de Teatre de Sitges, quan la companyia Bruixes de Dol estrenà *L'Hostal de les tres camèlies*, dirigida per Araceli Bruch. Era la primera vegada que Mercè Rodoreda tenia la possibilitat de contrastar el seu teatre amb el públic. Aquesta obra explica com un hostaler acaba sacrificat com un bacó per les dones que giren al seu entorn: la mare, l'esposa i la minyona amant, deixant fora del seu món qualsevol presència masculina, tal com faran també les protagonistes de *La senyora Florentina...* Aquesta experiència és l'única que es coneix de posada en escena d'una obra teatral de Rodoreda, abans de les dues d'aquest any 1993, però no l'únic espectacle relacionat d'una manera o altra amb l'univers literari de Mercè Rodoreda, amb la qual cosa podem constatar que l'escriptora ha interessat diverses vegades al món de l'espectacle, tant teatral com cinematogràfic, encara que no hi hagués un coneixement generalitzat de la seva producció teatral.

En les seves obres narratives, i sobretot a partir de la publicació del recull *Vint-i-dos contes*, s'endevina una tendència vers una escriptura que Carme Arnau, seguint Barthes, denomina parlada.<sup>2</sup> Aquest tipus d'escriptura comporta la supressió del narrador i per tant una visió del món directament relacionada amb la perspectiva del personatge. Del llibre *Vint-i-dos contes*, en serien un clar exemple els contes "La sang", "Tarda al cinema" o "En el tren", que juntament amb contes com "La Mainadera" i "Zerafina" de *La meua Cristina i altres contes* i "Viure al dia", "Pluja" i "El bitllet de mil" de *Semblava de seda i altres contes* compondrien el cos central de l'espectacle *La casa de les nines* que la companyia Bruixes de Dol presentaria el 1979 al Teatre Romea.

Aquesta predisposició de la narrativa de Mercè Rodoreda a ser representada explicaria que s'hagin dut a terme altres espectacles a partir dels seus contes, com per exemple *L'estació de les dàlies*, amb dramaturgia de Joan Abellan i direcció de Calixto Bieito, presentada a la Sala Gran de l'Institut del Teatre i el més recent *En veu baixa*, que amb dramaturgia i direcció d'Ever Blanchet i interpretació de Maria Clausó va dur a terme la companyia Versus Teatre el novembre de 1993, al Tantarantana Teatre. D'altra banda, també podem fer referència a les versions cinematogràfiques i radiofòniques que de l'obra de Rodoreda n'han fet, respectivament, Francesc Betriu (el film *La plaça del diamant*) i Marta Pessarrodona (adaptació de *Mirall trencat*).

De manera més explícita, però, trobem una clara interrelació entre conte i teatre en el conte "Viure al dia" de *Semblava de seda i altres contes*, al qual ja hem fet referència anteriorment. Aquest conte ve encapçalat, com ja ha fet notar Anna Maria Saludes,<sup>3</sup> per la següent didascàlia: "Saleta d'un pis del carrer de Provença. El 18 de juliol de 1936, a les cinc de la tarda". Es tracta d'una conversa entre dos personatges femenins i la intervenció al final d'un tercer, en la qual es parla de teatre. En aquest cas la interrelació amb el teatre ens ve des d'un doble vessant, el formal, i el de contingut a través de la referència a aquest gènere dins la trama argumental.

#### *Les referències al teatre a través de la seva correspondència*

Comptem amb puntuals notícies al llarg de la seva vida, sobretot a través de la seva correspondència, que ens fan referència d'una manera o altra al teatre. En aquest sentit hem de tenir molt en compte les converses, a començaments dels setanta, entre el seu editor, Joan Sales, i la mateixa Rodoreda per publicar un volum de teatre que, amb el títol de *Roses de foc*, englobaria aquells textos que amb un constant degoteig va fent arribar al seu editor, moltes vegades perquè en donés la seva opinió i no pas pensant en una futura publicació, que al capdavall és el que li proposarà Joan Sales. En parlem tot seguit.

Al llarg de la seva vida, les referències de Mercè Rodoreda al teatre no són gaires, però tampoc són inexistents. La primera referència la trobem el 1940 en una carta dirigida a Anna Murià, en la qual l'informa entre altres coses que està escrivint una obra de teatre, sense especificar-ne res més. Divuit anys més tard, el 1958, trobem una segona carta al seu fill Jordi, en la qual li explica que havia volgut presentar-se al Premi Ignasi Iglésias de teatre i la impossibilitat de fer-ho, ja que havien desconvocat el premi. I ja d'aquestes dues puntuals referències epistolars hem de passar a la notificació que fa de l'existència del seu teatre al seu editor Joan Sales. La primera obra que va rebre Sales, al febrer de 1973, va ser *L'Hostal de les camèlies*. Sales li'n donà la seva opinió i després de fer-li notar que li havia produït una impressió desigual, li comentà que estaria disposat a publicar-la, tot i que la seva curta extensió aconsellaria la inclusió en el mateix volum d'una altra obra. A partir d'aquí i fins l'any 1980, en què sembla que Rodoreda i Sales haurien

arribat, més o menys, a un acord per publicar en un mateix volum quatre obres teatrals de l'escriptora, ens trobarem amb un constant anar i venir d'intencions per part de tots dos a l'entorn d'aquestes obres dramàtiques; opinions, suggeriments de retocs, problemes amb l'extensió de les obres, etc.

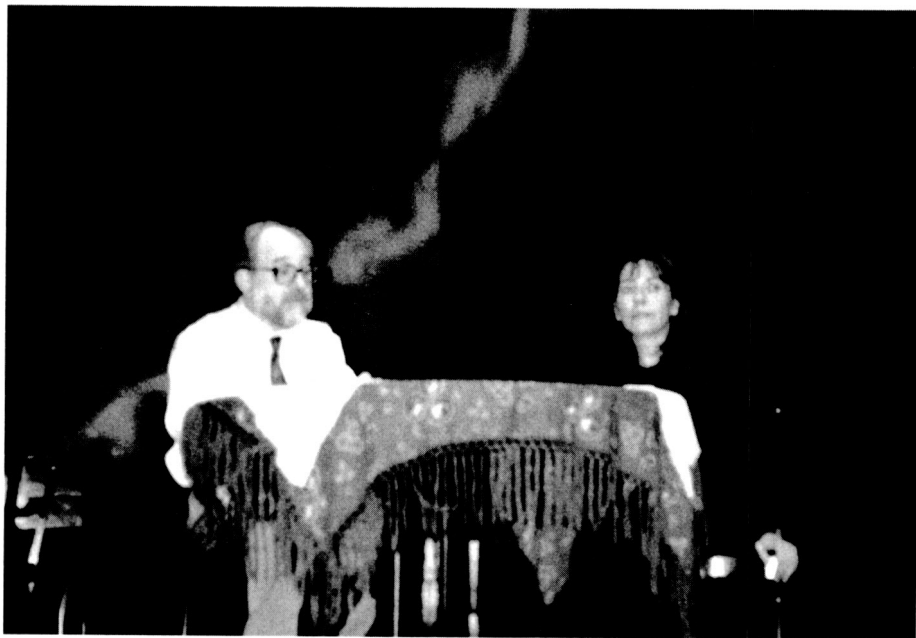
D'aquest camí, més o menys tortuós, però, podríem destacar-ne alguns fets, com per exemple la discrepància d'opinions entre editor i autora entorn del seu teatre. En una carta de l'abril del 1973 Rodoreda respon a Sales sobre la definició que aquest havia fet del seu teatre, qualificant-lo de teatre de l'absurd, dient-li que el seu teatre li sembla ple de lògica, i en tot cas, el que li sembla teatre de l'absurd és el d'en Josep Maria de Sagarra i no pas el seu. També cal destacar que en aquest període, concretament el 1976, es produeix la publicació a la revista *Els Marges* de l'obra *El parc de les magnòlies*, que estructurada en un sol acte sembla que era la que més la satisfia, de totes aquelles que en aquells anys estava donant a conèixer a Joan Sales.

No sabem amb certesa perquè finalment no es va arribar a publicar el volum que amb el títol, primer, de "Roses de foc" (proposat per Rodoreda) i després d'*El torrent de les flors* (proposat per Sales i el qual és recuperat, tot fent-li homenatge, per part de Montserrat Casals i Maite Carrasco en el recent volum teatral que ha publicat Edicions 3i4)<sup>4</sup> havia de recollir quatre de les obres teatrals de Rodoreda: *L'hostal de les tres Camèlies*; *Maniquí 1*, *Maniquí 2*; *La senyora Florentina i el seu amor Homer*, i *Un dia*. Segurament, els problemes tècnics inicials que en retardaren l'agilitat, més tot un seguit d'inseguretats, temences i dubtes que es podien haver fet forts amb el temps, són a la base de l'explicació del fet que aquestes obres no fossin publicades en vida de l'autora.

Aquestes quatre obres que hem esmentat i que des de l'octubre del 1993 ja podem veure aplegades en un mateix volum formen el gruix important de l'obra teatral de Rodoreda, a la qual hauríem d'afegir *El parc de les magnòlies*, que ja hem esmentat abans, més un parell d'obres inacabades que es guarden a l'Institut d'Estudis Catalans, les quals ens conten, l'una la història d'una mare i una filla enamorades del mateix home, i l'altra, la història d'una esposa que aprofita l'absència del marit per entendre's amb el carter.

### *Datació de les obres de teatre*

A partir de l'única data veraç que coneixem, i que correspondria a una de les versions de l'obra *Un dia* (1959), s'ha situat el període de producció dramàtica de Mercè Rodoreda als anys quaranta i meitat dels seixanta. Segurament, en un primer moment hi influïren, tal com apunta Francesc Massip,<sup>5</sup> una certa consciència de la projecció que el teatre català tenia en la preguerra i l'esperança que la restauració de la República encara era possible. Aquestes obres són les que recuperarà i ensenyarà a Joan Sales entrats els anys setanta, enmig d'aquests dos períodes, les novel·les més importants de l'autora, en les quals sens dubte hi apareixeran elements i personatges d'aquestes provatures de Rodoreda en el gènere dramàtic. En aquest punt hem



*Joan Borràs i Rosa Novell a La senyora Florentina i el seu amor Homer, de Mercè Rodoreda. (Fotografia cedida per Jordi Giramé i Óscar Muñoz).*

de dir que l'intent de datar exactament les obres de teatre, a partir de la identificació del tipus de màquina d'escriure utilitzat en l'original, resulta poc fiable si tenim en compte la diversitat de màquines d'escriure utilitzades per Rodoreda al llarg de la seva vida i les moltes combinacions i especulacions que podríem fer prenent com a base aquesta hipòtesi, com ara la possible mobilitat espacial de les mateixes, les possibles reparacions, els trasllats de la mateixa autora, etc.<sup>6</sup>

Creativament, és un període en què sent que té moltes coses a dir, i com ella mateixa confessa en una carta, escriu a raig. Aquestes presses són les que faran que aquestes obres estiguin plenes d'imprecisions i tinguin, en general, un estil força fluctuant.

#### *La suposada influència familiar*

Un corrent d'opinió representat bàsicament per Carme Arnau i Anna Maria Saludes aposta per la influència familiar i per una infantesa lligada al món del teatre per explicar l'interès que durant tants anys va mantenir en secret Mercè Rodoreda per aquest gènere. Aquesta hipòtesi estaria basada en alguns fets contrastats. Així, podem dir que el seu pare, Andreu Rodoreda, havia escrit algunes obres de teatre i que aquesta afecció pel teatre també era compartida per la seva mare, ja que ambdós, per exemple, feien un àlbum d'autògrafs d'actors i actrius de l'època. El seu avi, Pere Gurguí,

també era un home de lletres que va dedicar al llarg de la seva vida molts esforços, sovint ruïnosa per a la família, per tal de fornir el seu Casal Gurguï, que havia de convertir-se amb el temps en museu (de curiositats varies) i llar catalanista (al jardí del Casal hi havia instal·lat amb gran orgull un monument dedicat a Mossèn Cinto Verdaguer). A part d'aquestes dèries, se sap que havia tingut contactes amb altres escriptors, entre els quals podem destacar Àngel Guimerà. Però, també, Mercè Rodoreda va tenir l'oportunitat de viure personalment l'experiència del teatre, i així per exemple sabem que el 18 de maig de 1913 interpretà el paper de Ketty en una obra de Jimmy Sampson, al teatre Torrent de les Flors. Finalment, podem esmentar una carta que en aquests anys d'infantesa va enviar la seva mare al seu germà, que llavors vivia a Buenos Aires (val a dir que es tractava de l'oncle que anys després es convertiria en marit de Mercè Rodoreda), en la qual explica que la petita Mercè és molt afeccionada al cinema, però que sobretot el que més li agrada és el teatre, i més en concret el de varietats.<sup>7</sup>

El que sembla clar és que després de deu anys de la seva mort, Mercè Rodoreda continua essent una autora ben viva i que la investigació del seu llegat continua aportant-nos noves sorpreses i per tant nous i rics prismes d'anàlisi tant per la visió de la seva persona com de la seva obra. I en aquest sentit no podem oblidar l'exposició que el 1991 ens mostrà el vessant pictòric de Rodoreda,<sup>8</sup> ni la constatació que també era Mestre en Gai Saber (1949). Ara, amb la difusió de la seva producció teatral i deixant de banda les valoracions pertinents que se n'han de fer, hem d'alegrar-nos que Mercè Rodoreda, tot i el recel en vida que li provocava la divulgació del seu teatre, no destruís aquestes obres, ja que així podem conèixer un nou aspecte de l'escriptora i ens permet aventurar-nos en la interpretació d'aquest nou vessant i en la revisió global de la seva obra.

### **El teatre de Mercè Rodoreda amb relació a la seva època i als seus contemporanis**

¿Com haurien estat rebudes les peces dramàtiques de Rodoreda si aquestes haguessin pogut ser estrenades amb normalitat al seu moment? Per més que en l'àmbit de la investigació històrica es consideri inadmissible caure en la temptació d'utilitzar la fórmula "què hauria succeït si ...", no ens podem estar de practicar aquí aquest joc especulatiu per tal de donar cabuda i caracteritzar així l'obra dramàtica de Mercè Rodoreda dins el context del panorama teatral barcelonès, i per extensió l'espanyol i el francès, coetani al moment de la seva redacció, és a dir, el del període que va des de final dels anys quaranta fins a la fi de la dècada dels cinquanta.<sup>9</sup>

La pertinença d'aquest plantejament ve donada, en primer lloc, per la necessitat d'optimitzar l'anàlisi d'una producció literària que, per la seva naturalesa dramàtica, demana superar el marc dels estudis estilístics a l'ús i intentar copsar, a través de les seves virtualitats escèniques, l'hipotètic impacte que entre el públic i la crítica haurien assolit aquestes obres una vega-

da expressades en la seva veritable forma a la posada en escena. També, i en segon lloc, aquest plantejament troba fonament en un tret característic present en el si de cadascuna d'aquestes peces però constatable també a l'hora de catalogar-les genèricament, tret que defineix i atorga sentit a la tasca dramàtica de l'autora: una marcada ambivalència formal i temàtica. En efecte, mentre que la lectura de *L'Hostal de les tres Camèlies*, *La senyora Florentina i el seu amor Homer* i, amb matisos, *Un dia*, revela, per la seva temàtica i la seva estructura narrativa, la voluntat de participar, malgrat la distància de l'exili, de la línia estètica i argumental predominant als escenaris barcelonins i madrilenys de l'època, uniformitzats per la comèdia burgesa de postguerra, una peça teatral com *Maniquí 1*, *maniquí 2*, que podríem qualificar d'original proposta d'esperpent, posa de relleu altres interessos creatius, més allunyats de l'escena comercial.

La simple existència de les primeres vindria a qüestionar, d'altra banda, la validesa de l'afirmació, no per maximalista menys sovintejada, segons la qual la renovació teatral espanyola la va dur a terme la dramàtica de l'exili. I si bé és cert que el divorci amb el públic habitual i l'absència de problemes de producció van fer possible una gran diferenciació estètica entre els autors exiliats i que a la seva tasca creativa hi predominés una clara intencionalitat artística, palesa en propostes dramàtiques agosarades, de caire vanguardista en moltes ocasions,<sup>10</sup> casos com el de Rodoreda, atípics en aquest sentit, ens persuadirien de la necessitat de revisar aquest tòpic sobre la nostra literatura dramàtica a l'exili. La producció dramàtica rodorediana no manifesta gaire interès per incorporar-se als corrents europeus del moment, i molt menys per aproximar-se a la tasca militant d'altres exiliats al país veí,<sup>11</sup> com ara José Martín Elizondo o Manuel Martínez Azaña, els quals, des de Tolosa i Bordeus respectivament, desenvolupaven una intensa producció teatral marcadament crítica envers el règim franquista.

Sembla tot plegat que hàgim de concloure que Rodoreda escriu com si estigués encara a Barcelona! És evident, però, la necessitat de matisar aquest extrem. L'espessor del món literari rodoredià, aquella qualitat ambivalent que abans esmentàvem, ens ho demana. No hem de menysprear, a més a més, la possible repercussió que la invasió de França pels nazis i l'establiment del govern Pétain (1940) van tenir sobre la percepció que l'autora tenia dels horitzons naturals de la seva creació dramàtica. Perquè si bé aquests horitzons dramàtics anaven prenent, como s'ha dit, una aparença formal mimètica respecte als trets bàsics de l'escena catalana del moment, no és menys cert que hom podria reconèixer en aquests textos, i especialment a *Maniquí 1*, *maniquí 2* i a *Un dia* (i en menor mesura a *La casa dels gladiols* i a la seva bessona, *La senyora Florentina i el seu amor Homer*), altres línies de força que posen de relleu un hàlit creatiu que no s'esgota en un únic model estilístic.

Joan Sales, el seu editor, havia decidit que aquest tret diferencial apropiava d'alguna manera el teatre rodoredià als corrents del teatre de l'absurd.<sup>12</sup> Tot i no ser del tot afortunada (l'autora la va rebutjar categòricament),



aquesta apreciació estètica ens aproxima a l'efecte que peces com les abans esmentades produeixen en el lector: el teatre de Rodoreda és, si bé no exactament absurd, sí desconcertant. En primer lloc, perquè poques vegades hem assistit a un fenomen de contaminació de veus entre gèneres com el que ens ofereix l'escriptora de Sant Gervasi (potser en l'obra de Pedro Salinas, un altre autor exiliat amb inquietuds teatrals, hi trobaríem un cas semblant). L'univers literari de l'autora de *La plaça del Diamant* se sosté, en efecte, sobre l'analogia: les mateixes identitats (els mateixos noms de personatge, en molts casos) poblen la seva novel·la i el seu teatre, els mateixos recursos a l'hora de l'evocació d'un espai i un temps. És aquesta permeabilitat estilística entre gèneres la que explica l'excessiva literarietat del teatre de Rodoreda, la desconcertant alternança entre una freqüentment brillant objectivació del diàleg i una perillosa tendència envers l'explicitació diegètica; entre eficaces planificacions de l'acció dramàtica i transgressions constants del valor performatiu de la paraula dramàtica, que o bé n'esdevé paraula poètica o bé vehicula furtives incursions en la prosa descriptiva, d'un discutible valor dramàtic.<sup>13</sup>

És important advertir la importància d'aquesta singularitat del teatre rodoredià ara que per fi n'ha aparegut la seva edició completa i se n'han prodigat les valoracions crítiques, que, en general, han coincidit a assenyalar el caràcter epifenomènic d'aquestes peces dramàtiques dins el context de la vasta obra de l'autora. Davant aquesta percepció crítica, no es tracta ara de qüestionar la superior entitat literària que la novel·lística rodorediana assoleix davant del seu teatre, sinó, més aviat, d'insistir en la conveniència d'apropar-se a la seva obra partint d'aquesta exacerbada intertextualitat a la qual acabem de referir-nos, sens dubte el millor antídoto per evitar catalogar aquestes peces teatrals com si fossin illes flotants seccionades de tot un continent literari.

Si respectem aquest apunt metodològic, no ens hauria de sorprendre poder arribar a la següent conclusió: a l'obra de Rodoreda, és l'escriptura teatral mateixa la que, en determinats casos, ens proporciona la clau de la gènesi de determinades figures i situacions que després trobarem a l'univers novel·lístic de l'autora, com a culminació, per tant, de tot un procés d'objectivització. L'exemple més emblemàtic seria el de Caterina, personatge d'*Un dia* que reapareixerà, molt més estilitzat, com a Teresa Goday a la novel·la *Mirall trencat*; en realitat, tota la peripècia present a la novel·la ve prefigurada ja en el text dramàtic. Un altre exemple el trobem en el cas de la Zerafina, la minyona de *La senyora Florentina i el seu amor Homer*, que veurà com els seus parlaments adquireixen forma de monòleg al conte que porta el seu nom a *La meua Cristina i altres contes* (Edicions 62, 1967).

Podem afirmar, doncs, que per més que el detonant per escriure teatre en Rodoreda hagin estat sovint el prestigi i els diners que podia comportar el fet de concórrer amb èxit als concursos teatrals,<sup>14</sup> això no vol dir que aquestes peces dramàtiques deixarien d'ésser un important punt de referència a l'hora d'establir les constants creatives presents a l'itinerari literari de l'autora.

Però en aquesta simbiosi estilística no resideix l'única raó d'aquest desconcert, de l'estranyesa que, dèiem, envaeix el lector atent del teatre de Rodoreda. Massa familiaritzats habitualment amb la seva novel·la, descobrim sobtadament que aquest teatre n'és també el mirall deformant d'aquella. En efecte, les seves peces dramàtiques contenen la versió més primària, i potser sincera, de la seva concepció del món i de les coses, una versió en què la sordidesa i la mesquinesa es fan molt més explícites. Més que descriure el final de la innocència a través d'un dolorós procés de desvetllament, una realitat cruel s'imposa sovint, sense ambages i des d'un bon començament, en la peripècia del drama rodoredià. El retrat descarnat de la Caterina a *Un dia*, imatge d'una adaptació improbable en el si d'un malsà ambient burgès, o la podridura del món marginal dels drapaires i el "lumpen" de la gran ciutat a *Maniquí 1*, *maniquí 2*, en són bons exemples. D'altra banda, utilitzant un registre expressiu més amable però amb resultats semblants, aquest desencís envers la realitat també es manifesta a *La senyora Florentina i el seu amor Homer*, on la mediocre talla humana d'Homer exemplifica la frustració i l'amargor que han presidit i encara presideixen les relacions d'un grup de dones amb el sexe masculí. És interessant assenyalar que Rodoreda, en aquests casos, adoptant el punt de vista de l'espectador o el lector del seu teatre, ens exposa com una percepció distorsionada de les coses, pròxima algunes vegades a una mena de deliri oníric, es constitueix en refugi dels seus personatges més desemparats. És el cas dels tres vells i les tres velles de *Maniquí 1*, *maniquí 2*; també ho és, si bé en un sentit més trencavencional, el de Florentina. Amb una estructura certament *pirandelliana*, aquest recurs ofereix a més a més, en el cas de *Maniquí 1*,..., un altre tret genèric: així, la reelaboració d'una naturalesa que esdevé deforme i la desfiguració esperpèntica implícita en tot allò còmic i bufonesc, són símptomes inequívocs que voregem el grotesc; millor dit: el difícil equilibri aconseguit en aquesta peça entre allò risible i allò tràgic, ens apropa a una modalitat tragicòmica del grotesc, a un pas, per tant, de l'absurd, tal com Joan Sales sospitava.

Desconeixem fins a quin punt Rodoreda era conscient d'aquestes "perversions". Sembla clar, però, que en cap moment l'autora va pretendre reconèixer-se a l'obra dels Adamov, Ionesco o Frisch; ni tan sols Beckett. Tanmateix, tampoc sembla haver-se identificat gaire amb el panorama teatral francès, si bé ens resulta difícil de creure que no va ser-hi entre els cinc milions d'espectadors que el Théâtre National Populaire (TNP) va aplegar, al llarg de tres mil representacions, durant el període 1951-1963.<sup>15</sup> I és que el país veí presentava, amb tota seguretat, la més atractiva oferta escènica de la postguerra: després de la generació del *Cartel des quatre* (creat al 1927 per Baty, Dullin, Juvet, Pitoëff), Jean Vilar va encapçalar la represa teatral en fundar el Festival d'Avignon (1947) i dirigir el TNP des de l'any 1951.<sup>16</sup> Al seu costat, autors i directors com ara el mateix Dullin (que va adaptar *Les Mouches*, de Sartre, al Théâtre de la Cité a París, l'any 1943), el mateix Juvet (que va dirigir *Le Diable et le Bon Dieu*, també de Sartre, al TNP i amb Vilar com a actor, l'any 1951), J. L. Barrault (director de la Comédie Française

durant el període 1940-1946 i potser el gran adaptador de P. Claudel), Genet, Anouilh, o el ja esmentat Sartre, entre d'altres...<sup>17</sup>

Malgrat que sempre ens queda la possibilitat d'avenir-nos i veure *Maniquí 1,...* com a producte d'un encreuament (improbable) entre el teatre fúnebre d'un Genet i la poètica escènica d'un Dullin, o d'endevinar-hi atmosferes deutores de Txèkhov, Strindberg o, fins i tot, del Maeterlinck de *La intrusa*, a *Un dia*, per exemple, tot indica que qualsevol intent d'adscriure el teatre de Rodoreda a algun corrent estètic determinat o de detectar-ne amb fiabilitat possibles influències puntuals, és una temeritat. I això perquè l'exercici teatral de Mercè Rodoreda es guarneix, al mateix temps, de referents prosístics i dramàtics, sí, però també, per què no?, de cinematogràfics: ¿com no advertir a *Maniquí 1,...*, si bé farcida amb ingredients onírics i esperpèntics, l'amarga crònica del neorealisme?; ¿com obviar que al començament del tercer acte de *La senyora Florentina...*, l'acció dramàtica, amb ànim paròdic, reproduïx fil per randa una de les més memorables escenes d'*Allò que el vent s'endugué* (1939);<sup>18</sup> ¿com evitar d'establir paral·lelismes entre l'actitud de Florentina al final d'aquest mateix tercer acte i la que observem en Olivia de Havilland als últims plans de *L'hereva* (1949);<sup>19</sup> ¿com no admetre filiacions cinematogràfiques davant l'estructura narrativa d'*Un dia*, desenvolupada a partir de *flashbacks*?

Aquesta aproximació al teatre de Mercè Rodoreda, un teatre que, com hem vist, bascula dialècticament entre un cert afany de comercialitat segons els cànons vigents i una inèrcia creativa original, ens hauria de servir ara per intentar donar resposta a la pregunta del començament.

Les excel·lències del panorama teatral català i espanyol en general a la postguerra, queden paleses al següent comentari del crític Josep Maria Junyent: "El público huye de los teatros 'serios' y casi le otorgaremos la razón de tal medida si por 'comedia seria' ha de servírsele esa literatura abyecta, letal y disolvente del teatro de la postguerra, tipo Sartre o Anouilh. Francamente: a toda esa literatura mala, desoladora e inhumana que al fin y a la postre tampoco se tiene de pie ante el simple sentido común, nosotros anteponeamos los regocijantes disparates de Tono, de Jardiel, y del neoastracaneco Adolfo Torrado." (1953)<sup>20</sup>

Homologable tant a Catalunya com a la resta de l'Estat, la crisi de l'escena responia a raons inherents al seu funcionament, segons el patró clàssic que ha estat recurrent al llarg de bona part de tot aquest segle: crisi d'autors i esgotament de formes dramàtiques, manca d'iniciativa empresarial envers les propostes renovadores, i creixent atracció del públic per la foscor de les sales cinematogràfiques. La censura, establerta mitjançant nombroses ordenances i reglamentacions fins a la creació el 1950 de l'Oficina Nacional de Vigilancia de Espectáculos, va ser indiscutiblement un altre obstacle per a un normal desenvolupament de l'activitat teatral, tot i que en molts casos, com demostra l'anecdota teatral de l'època, l'aplicació rigorosa d'aquestes disposicions era més aviat l'excepció abans que la norma. A Catalunya, a més a més, s'hi va afegir la prohibició explícita de representar en català, vigent

des del 1939 fins al 1946, que va afectar principalment les companyies de repertori. La represa a partir de 1946 va trobar en els Santiago Rusiñol, Frederic Soler, Àngel Guimerà, Lluís Elias, Josep Maria de Sagarra, etc., els autors idonis per desemperar-se i, al mateix temps, connectar una altra vegada amb el seu públic habitual. La familiaritat amb la convenció costumista va ser, doncs, un factor determinant per a l'èxit d'aquesta reactivació. Mentrestant, altres autors que, com Carles Soldevila, havien gaudit del reconeixement popular abans de la guerra civil, van ser objecte de reposicions molt aïllades; l'autor de *Civilitzats, tanmateix*, en efecte, només va merèixer tres reposicions durant el període 1946-1953, totes tres al Teatre Romea.<sup>21</sup>

Aquest estat de coses afavoria la continuïtat, malgrat el desgast evident de la fórmula, de la comèdia burgesa i tot el seu ventall de manifestacions, des de l'alta comèdia benaventina, passant per la comèdia de costums i el sainet, fins a l'astracanada i els impossibles melodrames del *torradismo*. La temàtica habitual, intranscendent pel general, solia girar entorn de les incidències (joc d'equívocs) i els avatars (adulteri, normalment) que preceixen l'arribada final d'un amor i una felicitat plens.<sup>22</sup>

Només a final dels anys quaranta i principi dels cinquanta, autors com ara Buero Vallejo o Alfonso Sastre, i obres com *Galatea*, de Josep Maria de Sagarra (escrita a París i estrenada al Teatre Victòria l'any 1948), van impel·lir, si bé amb molt menys ressò popular, la renovació dramaturgica d'un paisatge escènic escleròtic; l'esclatxa oberta, potser promoguda prèviament pel repertori de teatre estranger contemporani introduït al llarg de la segona meitat dels anys quaranta pels grups de teatre de cambra,<sup>23</sup> prepararà el posterior adveniment d'una nova generació compromesa amb un drama alhora realista i dialèctic, amb vocació crítica, que a Catalunya cobrarà forma amb la tasca desenvolupada per l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB) i l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG), creades els anys 1955 i 1960, respectivament.

En cas que haguéssim pogut incloure alguna de les peces dramàtiques de Mercè Rodoreda a la relació d'obres estrenades al llarg d'aquest període, posem per cas *L'Hostal de les tres Camèlies* o *La senyora Florentina i el seu amor Homer*, la crítica de l'època, corroborant l'apreciació del teatre rodoredià que aquí hem proposat, hauria assenyalat amb el seu tarannà característic<sup>24</sup> que, sota una aparença formal (estructura dramàtica, personatges, to amable i costumista, etc.) perfectament homologable a la conreada pel teatre d'aleshores, s'hi detecta, però, la presència d'aspectes inquietants tant en el tractament que l'autora dispensa al *dramatis personae* (molt estereotipat en els gèneres del moment), sovint amb una intenció irònica quan no paròdica, com en el dibuix de la funció exemplar (o desenllaç de l'acció dramàtica), d'una més que dubtosa moralitat. Centrem-nos en *La senyora Florentina...* Podríem definir-la com una comèdia sentimental, amb perfils psicològics ben matisats i certes dosis d'humor; una comèdia que respecta l'esquema convencional dels tres actes i amb una acceptable disposició dels elements dramaturgics; una comèdia, en definitiva, amb uns personatges perfectament identificables,

extrets del costumisme barceloní; teatre de *mesa de camilla*, és clar, ... però no només això. Sobta, d'entrada, la manca d'uniformitat social d'aquests personatges: el saló burgès de Florentina és l'improbable receptacle d'uns éssers humans de molt diversa extracció social, com si l'autora ens hagués volgut mostrar una mena de fresc sociològic, especialment pel que fa a la condició femenina, de la Barcelona dels primers anys vint, recurs aquest sospitosament poc realista. La mateixa Florentina també ens sorprèn quan comprovem que la seva peripècia com a amant d'un home adúlter no sembla ocasionar-li veritables problemes de consciència, tan corrents al teatre d'aquesta època (pensem en un Joaquín Calvo Sotelo o en José María Pemán). D'altra banda, Zoila, amb una vida marcada per esdeveniments que fregaven el melodrama o el fulletó, no deixa de ser una paròdia dels personatges nutritius d'un Torrado o altres autors conreadors del sentimentalisme més efectista. Si volem continuar cridant l'atenció sobre els indicis que fan pensar en l'existència d'una estratègia per posar en evidència un codi moral massa simplista, ens trobarem que l'Homer, per la seva part, no aconsegueix capgirar la seva naturalesa mesquina ni tan sols després de la catarsi que significa per a ell contemplar la mort de la seva esposa (com succeïa molt sovint als arguments d'aleshores: Víctor, el personatge de l'obra homònima —1950— d'Antoni Casas Fortuny, n'és un bon exemple), sinó que, paradoxalment, aquest fet es converteix en el preàmbul de la més gran impostura envers Florentina. Quant als continguts temàtics, l'obra de Rodoreda incideix en el motiu de l'adulteri, recurrent també al teatre de l'època (Carles Soldevila n'era un expert) i sovint vehicle idoni per a finals moralistes. El desenllaç de *La senyora Florentina...*, però, proposa, com ja s'ha pogut intuir, una lectura ideològica ben diferent: la identificació de l'espectador envers Florentina fa que la redempció d'Homer sigui fictícia als nostres ulls, mentre que és ella, la que ha viscut tant de temps en pecat, qui es converteix en objecte de la nostra admiració simpatètica; la modernitat d'aquest plantejament és, precisament, la imperfecció de la nostra heroïna, legítima en tant que el veritable amor transcendeix les convencions socials. Per si això no fos suficient, i una vegada que Florentina, com si es tractés de l'Ignacio d'*En la ardiente oscuridad*, veu per fi amb clarividència, Rodoreda li posa en boca paraules que, si bé no cauen en l'al·legat feminista, són ben explícites d'una actitud oposada al sistema de valors imperant.

*Maniquí 1*, *maniquí 2* i *Un dia* formarien un altre tàndem d'obres, en aquest cas més obertament distanciades de la tònica general del teatre català i espanyol dels quaranta i cinquanta. Ja hem vist reflectida al primer el vessant més personal i agosarat del teatre de Mercè Rodoreda. Amb un plantejament dramaturgic on l'escenari hauria deixat d'ésser l'eix convencional de l'acció, se'ns mostra la sordidesa del lumpen suburbà, un món habitualment discriminat dels escenaris de l'època que Rodoreda recrea amb un cert hàlit poètic però sense escatimar situacions grotesques. Segurament, crítics com el mateix Junyent no haurien deixat de manifestar el seu rebuig envers aquesta proposta "decadent", "extravagant" i contrària als més elementals principis espirituals i socials de la "nova Espanya".

A *Un dia*, Rodoreda aposta per les emocions fortes en abordar el procés de desintegració d'una família de l'alta burgesia barcelonina. Amb un to crepuscular, reforçat pel recurs constant del *flashback*, *Un dia* podria evocar-nos temàticament i estilísticament el drama txekhovian, el nòrdic d'un Ibsen o un Strindberg o alguna peça de Priestley (molt en voga aleshores), si no fos per alguns elements tremebunds que més aviat fan pensar en els melodrames menys afortunats de Douglas Sirk. En qualsevol cas, cal destacar com aquest ús cinematogràfic del *flashback* assoleix una potent significació metafòrica: els quadres escènics de la peripècia familiar se succeeixen intercalats amb el temps present d'uns descarregadors que, entre fascinats i divertits, es disposen a buidar la mateixa casa; fins que ens adonem que, com a la tragèdia, el mite (la decadència d'una nissaga, en aquest cas) és presentat i publicat pels seus propis morts. Curiosament, Max Aub, un altre autor exiliat (Mèxic), va fer ús d'una metàfora escènica molt semblant a la seva obra *Los muertos* (1945). L'exili té aquestes coses.



Carme Molina a La senyora Florentina i el seu amor Homer, de Mercè Rodoreda. (Fotografia cedida per Jordi Giramé i Òscar Muñoz).

*La senyora Florentina i el seu amor Homer. L'espectacle del CDGC.*  
El procés de creació

**Fitxa tècnica**

*La senyora Florentina i el seu amor Homer*

**de Mercè Rodoreda**

Repartiment (per ordre alfabètic)

FRANCISQUET, mosso d'Homer:

Joan Borràs

NOIA, deixeblla de Florentina:

Helena Colomé

Sr. HOMER, propietari d'una botiga de ciris i estampes:

Pep Cruz

JAUMET, deixeble de Florentina (en alternància):

Orestes Gas - Josep Gutiérrez

Sra. ROSA, mare de Jaumet:

Lina Lambert

JÚLIA, veïna i llogatera de Florentina:

Lola Lizarán

Sra. PERPÈTUA veïna de Florentina, mestressa d'una casa de dispeses:

Marta Martorell

Sra. ZOILA, modista de capells, veïna i llogatera de Florentina:

Carme Molina

Sra. FLORENTINA, professora de piano, cant i declamació:

Rosa Novell

ZERAFINA, minyona de Florentina:

Rosa Renom

MIQUELÓ, promès de Zerafina:

Xavier Ruano

Ajudant de direcció: Jordi Carrillo

Perruqueria i maquillatge: Mina Tatjé

Vestuari: Mariel Soria

Escenografia: Antoni Taulé

Adjunt a la direcció: Rosa Novell

Direcció i il·luminació:

Mario Gas

*Aquesta obra va ser estrenada al Teatre Romea el 21 d'octubre de 1993*

***La senyora Florentina i el seu amor Homer o La casa dels gladiols: dues versions d'una mateixa obra***

S'ha pogut constatar que era habitual en Mercè Rodoreda l'escriptura de més d'una versió de les seves obres de teatre. *La senyora Florentina...* no n'és una excepció i en aquest cas ens trobem amb dues versions. I cal assenyalar que de la versió que porta per títol *La casa dels gladiols* en tenim dos començaments, un dels quals tot i no completar ni el primer acte ens ofereix un inici d'obra ben diferent i curiós. Aquest inici d'obra estaria protagonitzat, a tall de pròleg, per un cor d'àngels que situats en forma de mitja corona al voltant del braser que hi ha al bell mig de l'escenari, gronxarien com si es tractés d'una criatura un gladiol blanc que cadascun d'ells duria a la mà, seguint la música en sordina de la cançó *El noi de la mare*, fins que l'escenari quedaria a les fosques. Després d'aquest curiós pròleg, pensem que simbòlic, començaria pròpiament l'obra, amb una escena entre la senyora Florentina i un manyà que li ha fet unes claus noves, ja que la senyora Florentina les havia perdudes. A partir d'aquí, i després d'unes petites accions de la Florentina, les versions continuen de manera similar, a partir de l'entrada a escena del senyor Homer. Tot i que no farem cap més referència a aquest estrany pròleg, pensem que per la seva naturalesa, era del tot necessari fer-ne esment. Podem afirmar que aquesta és la variant més gran entre versions, en l'obra dramàtica de Rodoreda.

Per les anotacions fetes a mà per Rodoreda en l'original de *La casa dels gladiols*, i que es poden veure afegides a l'original de *La senyora Florentina...*, podríem pensar que es tracta de la primera i la segona versió respectivament de la mateixa obra, però el fet és que altres anècdotes puntuals podrien fer pensar el contrari. Sigui com sigui, la versió utilitzada pel CDGC correspondria a la versió que porta per títol *La senyora Florentina i el seu amor Homer*, tot i que val a dir que el director de l'espectacle, Mario Gas, ha recorregut a la versió *La casa dels gladiols*, quan ha calgut i ha semblat oportú, i quan les semblances i sobretot les diferències entre els dos textos podien aportar llum o riquesa tant pel que fa a la forma com al contingut de l'espectacle. Així, per exemple, s'han manllevat de *La casa dels gladiols* algunes paraules o expressions que s'han considerat més reeixides o que estaven més d'acord amb els plantejaments de Mario Gas, mentre que d'altres s'han mantingut. És especialment notable, però, la informació suplementària que aporta



*La casa dels gadiols*, pel que fa a la descripció general de l'escena a l'inici de l'obra. Tot seguit detallem aquestes diferències de descripció inicial, i algun exemple de les que es poden trobar al llarg del text:

*La casa dels gadiols*

*La senyora Florentina...*

En la descripció inicial de l'escena:

2 portes  
parets vermelles  
les vuit del vespre  
gladiols a tres llocs

1 porta  
(no hi consta cap indicació)  
les nou del vespre  
lliris i només a un lloc

Al diàleg i a les didascàlies:

copet a l'espatlla  
s'abracen efusivament  
gira-sols a sobre del piano  
missa als Josepets  
l'anterior minyona es deia Maria  
Zerafina Lloparró  
etc.

copet al cul  
no li torna el petó  
(no especifica res)  
missa a la Mercè  
l'anterior minyona; Filomena  
Zerafina Retalló  
etc.

En aquest punt, volem remarcar la insistència de Rodoreda a *La casa dels gadiols* pel que fa a la inclusió a l'escena de gladiols. En canvi a *La senyora Florentina...* les flors triades són lliris, i només se'n col·loca un gerro sobre la taula, a *La casa...*, Rodoreda col·loca gerros de flors també sobre la taula, sobre el piano i pintats en un quadre a la paret. Cal constatar també, doncs, que aquest tema tan rodoredià de les flors traspassa els límits de la seva narrativa per trobar-lo també incorporat a la seva obra dramàtica. Com veurem més endavant, aquest transvasament de temes rodoredians d'un gènere a l'altre no es limita a aquest de les flors, sinó que objectes, situacions i dèries de l'univers rodoredià aniran apareixent puntualment, com és el cas de la minyona Zerafina, que és la protagonista d'un conte que amb el títol precisament de *Zerafina* apareix a *La meva Cristina i altres contes* (1967).

Pel que fa a la datació, podem dir que aquesta estaria dins del període al qual hem fet esment quan hem parlat de les obres de Rodoreda en general, i que aquesta en concret podria estar escrita els primers anys de la dècada dels cinquanta.

*L'argument i els seus protagonistes*

Ens dedicarem tot seguit a explicar, a grans trets, de què tracta *La senyora Florentina...*, i a citar i descriure succintament els protagonistes i l'ambient d'aquesta comèdia en tres actes, per tal de familiaritzar-nos amb una història i uns personatges que ens acompanyaran al llarg d'aquestes pàgines.

La història de *La senyora Florentina...* se situa en una torre de Sant Gervasi, l'any 1914 (data lleugerament anterior a l'època en què s'ha situat l'acció en aquest espectacle), lloc que servirà d'espai per als tres actes de què es compon l'obra. En aquest marc, ens trobem situat l'habitatge de la senyora Florentina, una professora de piano, d'una seixantena d'anys, que viu sola i que manté una relació des de fa vint-i-cinc anys amb el senyor Homer, propietari d'una botiga de ciris i estampes, casat i d'una edat una mica superior a la de Florentina. Acompanyen a aquesta parella central de la història un nucli format per tres veïnes i amigues de Florentina; Zoila (modista de capells, viuda i llogatera de Florentina, de caràcter romàntic), Júlia (llogatera de Florentina, molt robusta i mig pagesa, viu amb el seu home) i Perpètua (mestressa d'una casa de dispeses, viuda, amb molta picardia), que tot i tenir una edat semblant, també voltant la seixantena, tenen uns caràcters del tot diferents encara que dramàticament constitueixen un cos compacte. Com a personatge dramàtic important ens falta la Zerafina, la jove minyona que entra al servei de Florentina només començar l'espectacle, innocent i papis-sota, de poble, que amb la seva energia i vitalitat se'ns presenta com autèntic contrapunt de Florentina i en general de l'ambient barceloní i petitburgès on transcorre l'acció. La resta de personatges, Francisquet (mosso d'Homer), Miqueló (promès de Zerafina), Jaumet (noiet de vuit o nou anys, deixeble de Florentina), noia jove (deixebla de Florentina) i Sra. Rosa (mare de Jaumet), tenen un paper més secundari a l'obra, tret del de Francisquet, que és qui actua com a missatger entre Florentina i Homer i que serà qui portarà la notícia que desencadenarà el conflicte dramàtic de l'obra.

L'acció comença amb la visita que regularment fa Homer tots els divendres, des de fa vint-i-cinc anys, a casa de Florentina. Hi veiem l'enamorament de Florentina i l'actitud amable i afectiva d'Homer envers ella, tot i que a la vegada també es mostra a l'espectador un caràcter interessat i fins i tot una mica mesquí, quan per exemple regala un parell de ciris a Florentina per felicitar-li l'aniversari. A més, ens assabentem per boca d'Homer que malviu per culpa del caràcter intolerant i violent de la seva dona i que està orgullós dels seus fills. Quan Homer se'n va és quan progressivament aniran apareixent en escena les veïnes i amigues de Florentina, a través de les quals anirem coneixent qüestions relacionades amb les seves vides i l'ambientació general, i sobretot ens mostraran el seu punt de vista sobre el personatge d'Homer, del qual totes tenen un concepte no gaire bo, encara que Florentina en aquest punt no els fa gaire cas, enamorada com està d'Homer. Aquest primer acte acaba amb l'arribada a escena del personatge de Zerafina, la minyona que ha d'entrevistar Florentina per veure si se la queda; en ella hi veiem algunes de les peripècies que Zerafina ha viscut anteriorment i ens fem una idea del tipus de persona que és. L'acte acaba amb el suspens de saber què decidirà Florentina respecte de Zerafina.

El segon acte transcorre quatre mesos després i comença mostrant-nos Florentina donant una de les seves habituals classes de piano, ja amb Zerafina plenament incorporada a la casa. Tot avança normalment (veiem

sobretot com la relació entre mestressa i minyona s'ha anat afermant) quan, tot d'una, Zoila fa arribar a Florentina un retall de diari que, un cop llegit, la trasbalsa de gran manera, i no és per menys: "S'ha mort la senyora del senyor Homer" tal com ho notifica Florentina a Zerafina. Quan ja està decidida a anar a casa d'Homer a donar-li el seu condol, arriba el mosso d'Homer amb una nota per a ella, on li comunica el que ha succeït, tot i que amb un notable retard, doncs ja fa uns quants dies que la seva dona era morta. I en aquest moment es produeix el veritable punt d'inflexió de l'obra, ja que Florentina convida el mosso a prendre una copeta i aquest, engrescat pels esperits del moscatell, ens parla d'Homer, la dona i els fills d'aquest, resultant que tot allò que havíem pogut saber per boca d'Homer en el primer acte se'ns presenta al revés; la seva dona venia a ser més o menys una santa, màrtir per haver de suportar el caràcter alegre i frívol d'Homer "Cafè-concert i cama enlaire", i els fills no eren un pom de virtuts sinó que el fill era gandul i jugador i la filla blada i presumida. No cal dir que Florentina queda absolutament enfonsada perquè en un moment ha passat de la sana expectativa d'arribar a casar-se, ja que esperava que Homer li ho demanés un cop desaparegut l'obstacle que durant els darrers vint-i-cinc anys ho havia impedit, i a començar a tenir seriosos dubtes sobre l'autèntica personalitat i intencions del "seu" Homer. Aquest segon acte continua amb un berenar organitzat per les veïnes per celebrar la gran notícia, entre l'alegria de les veïnes i el desencís i les pors de Florentina, tot i que després d'unes quantes copes de moscatell acabin totes juntes ballant la cançó "Son las mujeres de Babilonia las más ardientes" de la sarsuela *La corte de Faraón*. Després d'aquesta divertida escena, apareix Zerafina que anuncia que està "una mica embarassada", i acaba, doncs, l'acte amb sorpresa general i un regust agredolç.

El tercer i últim acte ens mostra una Florentina trista i resignada davant el que sembla una evidència: Homer és un farsant i l'amor que li ha professat durant vint-i-cinc anys és fals i ha estat motivat només per interessos. No obstant l'evidència, però, en el fons Florentina encara té un bri d'esperança que tot sigui un miratge i espera la visita que li ha de fer Homer després de la mort de l'esposa, amb neguit però a l'expectativa. És aquest l'estat d'ànim de Florentina quan per fi arriba Homer. Ella en un primer moment actua com si no hagués sentit mai les revelacions del mosso d'Homer vuit dies abans, i per tant el consola davant la desesperança en què sembla trobar-se el recent vidu. De bon començament sembla que Homer pugui ser capaç de commoure i convèncer Florentina que està enfonsat i mig penedit d'haver enganyat la seva dona durant vint-i-cinc anys; "penso que potser ens en podríem haver estat", li arribar a dir. Però Florentina ha de resoldre els seus dubtes i a poc a poc va encerclant Homer amb preguntes sobre la seva família a les quals Homer contesta de la mateixa manera de sempre, és a dir, ressaltant la virtut dels fills i la maldat de la seva dona, la qual, al llit de mort, li va demanar perdó per tot el que li havia fet passar en vida. Florentina constata, doncs, la mesquinesa d'Homer, el qual és capaç de mentir fins a l'últim moment i mostra en tot moment nerviosisme per marxar eludint així el compromís de matrimoni amb Florentina, un cop havia desaparegut l'impedi-

ment de l'esposa d'Homer. Florentina el deixa marxar i aparentment sembla que es conformi amb les mentides d'Homer per tal de no perdre'l i li diu que torni quan vulgui. En realitat, però, Florentina ha comprès l'engany i la roïnesa d'Homer i, en paraules textuais, diu que deixarà entrar Homer, però "per riure". Florentina aparentment ha estat enganyada, però ella potser ja havia descobert el joc d'Homer molt abans, i potser no havia volgut acceptar la veritat tal com era, potser havia acceptat jugar-lo i seguir-li la corrent per raons que ella sap (potser la companyia acostumadissa), ja que tal com ella manifesta: "sempre he estat fidel a mi mateixa". Sigui com sigui, Florentina ha pres la decisió de prescindir d'Homer i amb la fermesa que caracteritza les grans dones confessa la veritat a les seves amigues i fa hereva del seu patrimoni la minyona Zerafina. Tot seguit, i quan l'obra sembla que estigui a punt d'acabar-se, apareix en Miqueló, l'antic promès de Zerafina, demanant-li per casar-se i "reparar la falta", ja que ell era el pare de la criatura que està esperant Zerafina. En aquest cas, Zerafina el refusa ja que ella no oblida els martiris que li feia i, a més, ara és propietària i no té cap necessitat d'un marit que la mantingui. Miqueló se'n va amb la cua entre cames i l'obra s'acaba amb un brindis entre totes les dones i amb l'esperança d'un demà millor, s'entén que sense homes, ja que a totes d'una manera o d'altra els manca la presència masculina o bé només els porta problemes. Finalment es reafirmen la puresa i l'autenticitat dels sentiments entre dones. L'última frase la pronuncia la Zerafina: "Fora d'aquesta casa tot és comèdia".

## El text: aproximacions dramaturgiques

*"La primera contradicción dialéctica que contiene el arte del teatro es la oposición texto representación"*<sup>25</sup>.

ANNE ÜBERSFELD

Tot treball dramaturgic consisteix a disposar els diferents elements expressius de l'espectacle de manera que puguin vehicular el sentit profund del text literari o projecte dramàtic pel qual ha optat el director.<sup>26</sup> L'elecció d'aquesta significació profunda, al marge de la polèmica que sempre susciten les relacions entre autor i director, és el resultat d'una lectura prèvia del text que habitualment esdevé condicionada per la dialèctica entre els factors següents: posicionaments estètics i ideològics del mateix director i públic potencial de l'espectacle. Sense oblidar, però, que els possibles universos de sentit implícits en un text depenen, en última instància, de la seva estructura més o menys oberta o tancada.

En tot cas, el sentit que finalment abraça el director constitueix l'eix vertebrador<sup>27</sup> de la pràctica dramaturgica posterior, una pràctica basada en la intervenció contínua sobre el text de referència, operativa tant en el pla temà-

tic i/o narratiu com en el formal, a la recerca de la cadena de significants escènics pertinents a la recepció desitjada.

Així, doncs, la lectura contemporània de qualsevol text dramàtic ha de revelar les seves virtualitats escèniques, tant si es tracta d'una simple versió com d'una adaptació més lliure. Como assenyala John O'Toole, "dramatic meaning, like any other, is not a passive construct, nor is it static to be defined".<sup>28</sup>

El primer pas per analitzar les implicacions teatrals contemporànies d'aquesta peça de Mercè Rodoreda és establir les sincronies temàtiques, ideològiques i estilístiques amb el teatre de la seva època, és a dir, la seva possible inserció en una ortodòxia creativa puntual.

Com ja havíem apuntat en un epígraf anterior, la singularitat d'aquest text dramàtic rau en el decalatge entre una construcció formal (estructura dramàtica, personatges, to amable i costumista, etc.) perfectament assimilable a la del teatre d'aleshores, i un tractament de la significació temàtica que bascula cap a la paròdia d'aquesta mateixa ortodòxia teatral i culmina en un desenllaç subtilment rupturista: l'apoteosi d'una heroïna... imperfecta.

Si genèricament el drama és el procés pel qual acaba revelant-se una identitat, l'obra de Rodoreda ho és en gran manera: per una banda, se'ns mostra finalment la veritable personalitat d'Homer, i per l'altra, Florentina acaba accedint-ne a una de nova.



Rosa Novell durant un assaig de *La senyora Florentina i el seu amor Homer*, de Mercè Rodoreda. (Fotografia cedida per Jordi Giramé i Òscar Muñoz).

En un segon terme, el cor de veïnes havia desaconsellat a la protagonista, ben bé des del principi, el possible enllaç amb Homer. La seva experiència les fa sospitar sobre la inconveniència de tal unió; i és que, sota una aparença melindrosa, endevinem en elles un cúmul de tragèdies personals que ens situen davant una mirada tenyida d'àcid escepticisme: Zoila, marcada pel suïcidi del marit i la desaparició del seu fill, viu angoixada pels seus malsons; Perpètua s'ha convertit, després de la mort del seu marit (tifus), en una cínica i discreta alcohòlica en busca de consol amorós; Júlia suporta un infern per la força del costum: té marit, sí, però aquest la maltracta violentament.

Enmig d'aquest panorama tèrbol, Zerafina, la minyona, oposarà com a contrapunt<sup>29</sup> la seva joventut, valor suprem i regenerador, però això no impedeix que un succés terrible hagi ombrat ja la seva curta existència: el nadó sense ossos que va parir és una imatge que entraria de ple dret a qualsevol antologia del sinistre.

Amb aquestes primeres línies de força podem bastir ja una possible primera proposta de posada en escena: es tractaria de distorsionar l'arquetip narratiu i iconogràfic de la comèdia sentimental, amable i costumista, mitjançant la distanciació que imposaria un tractament escatològic i/o esperpèntic dels seus continguts.

Temàticament, l'obra oferiria una visió àcida i corrosiva del món familiar i les relacions de parella, amb uns personatges corporals, espiritualment buits. Seria necessari operar una transformació quant a la jerarquia dels diversos temes de la peça, de manera que la circumstància de les veïnes i de Zerafina adquirís més força davant la peripècia entre Homer i Florentina; l'objecte seria beneficiar un cert sentit coral de l'acció dramàtica, en perjudici del tractament individualitzat dels personatges del drama convencional.

Formalment, es mantindria l'estructura tancada del text, la divisió en actes i la seqüència d'escenes, tot i que, amb la finalitat d'incrementar el ritme de l'acció, hauríem de minimitzar els possibles contrastos de *tempos*, reduint al màxim les transicions i eliminant l'escena de la senyora Rosa i la de la noia deixebla de Florentina. El llenguatge utilitzat a l'altra versió, *La casa dels gladiols*, menys eufemístic i més directe pel que fa a la caracterització dels personatges, seria més adient a les nostres intencions. D'altra banda, un realisme molt estilitzat com a convenció configuradora de l'espai escènic no renunciaria pas als recursos denegatoris o distanciadors de la il·lusió escènica; per últim, una il·luminació molt contrastada, gairebé expressionista, i una banda sonora que subratllés les significacions paròdiques, completarien aquest vessant del treball dramàtic. Es pretén, en definitiva, un efecte de distanciament irònic, la complicitat del "riure amb...", fugint de qualsevol mena d'identificació admirativa o simpatètica.<sup>30</sup>

Una segona proposta dramàtica i escènica destil·lable a partir del text seria aquella que troba en la genealogia del conjunt de la producció literària de Mercè Rodoreda els seus ascendents vertebradors. Això significa

potenciar els elements del text dramàtic que sostenen fortes concomitàncies amb la poètica pròpia de l'autora: temes i símbols recurrents, com ara el pas del temps (el final de l'adolescència i l'entrada en el món adult, sobretot), l'exacerbada sensibilitat de l'univers femení, la por de la solitud, les flors i els coloms, amb tota la seva força evocadora...

Som, doncs, davant una posada en escena que tot i partir dels codis expressius de la comèdia sentimental, vol accedir al registre del drama psicològic evitant en tot moment, però, els tics melodramàtics i privilegiant, en canvi, una recepció sensible envers els climes espaciotemporals configurats pels significants de l'espai escènic (llums, música i escenografia), espai que assoleix, d'aquesta manera, entitat pròpia com a interlocutor del context ficcional,<sup>31</sup> és a dir, assumeix un rol actiu dins l'acció dramàtica en tant que abunda en el subtext de l'obra. Un subtext que ens parla de solitud i desencant, de la rutina del quotidià i, al mateix temps, de la por i la inquietud davant un esdevenir que intuïm poc esperançador.

Temàticament, per tant, les significacions anirien dirigides cap a aquesta incapacitat per modificar el moviment centrípet que ens reinstal·la, una i altra vegada, al mateix microcosmos vital; el fracàs d'unes expectatives i uns desigs íntims davant aquesta inèrcia, sinònima de la irreversibilitat del temps. Aquest nucli temàtic es veuria especialment exemplificat en el cas de la parella protagonista, Homer i Florentina.

La traducció formal d'aquests plantejaments conceptuals exigiria mantenir l'estructura narrativa de la peça, amb un ritme uniforme en els dos primers actes per alentir-ho després en el tercer. Suprimides les escenes de les visites de la senyora Rosa i de la noia deixebla de Florentina, hi ha la possibilitat també de prescindir de la primera escena del primer acte, presentació del personatge d'Homer. És evident que jugar amb aquesta absència física-presència constant, denotada pels altres personatges, crea una rica dinàmica d'expectatives entre el públic, accentuant a més a més el suspens i el to dramàtic; val a dir, però, que privant l'espectador de la contemplació inicial de la rutina que presideix les trobades entre els dos amants, correm el risc de descompensar el desenvolupament dramàtic; en tot cas, si decidim finalment incloure l'escena, de la composició del personatge masculí no hauria de delatar gens el seu comportament posterior; així mateix, i malgrat la seva funció dissuasiva davant el requeriment de Florentina, caldria potenciar el parlament final d'Homer al tercer acte, fent versemblant la seva catarsi davant la mort de la seva dona. En aquest mateix ordre de coses, seria necessari suprimir també el monòleg final de Florentina al tercer acte, i recrear un cert clima oníric tant per a les transicions entre escenes i actes com per a tots aquells moments en els quals Florentina roman sola a l'escenari,<sup>32</sup> el mateix recurs reforçaria l'efecte d'anagnòrisi a l'escena del segon acte entre ella i Francisquet.

El disseny de l'espai escènic, com ja apuntàvem abans, hauria d'explicitar més la dimensió teòrica de l'escena que no pas la figurativa, més una

atmosfera o clima que no un referent naturalista; serien suficients aquells elements imprescindibles per denotar un espai domèstic, un saló amb un jardí al fons. Aquest espai al límit del real, aquesta tendència envers l'espai buit, permet que qualsevol d'aquests elements adquireixi immediatament una forta eloqüència icònica, configurant-se així una retòrica visual que, lluny de constituir-se com a simple suport deíctic de l'acció, assumeix un caràcter simbòlic i metafòric que hi intervé directament, connotant d'aquesta manera la temàtica central abans esmentada (el jardí al fons, per exemple, podria esdevenir figura d'un passat mític, percebut, com tots els paradissos perduts, mitjançant la nostàlgia; l'interior de la casa seria, per contrast, l'espai delimitat, regne de la necessitat). Des d'un bon començament, Mario Gas va manifestar el seu convenciment sobre les possibilitats escèniques de l'obra de Rodoreda: el dibuix dels personatges i l'estructura narrativa el satisfien plenament. Al mateix temps, però, considerava que aquestes qualitats presents al text només es farien paleses a l'escenari mitjançant una posada en escena que tingués una perfecta unitat de to entre els seus elements constitutius; una posada en escena que, a més a més, fugís de l'estereotip en la composició dels personatges i del costumisme més convencional en la recreació d'un ambient; és a dir, es tractava d'una peça necessitada d'una contribució cocreadora del director d'escena, si més no per potenciar els aspectes més afortunats del referent literari.

Mario Gas, per tant, havia ja decidit quines eren les virtualitats escèniques del text i havia triat el sentit profund que volia fer explícit. Va ser a les primeres sessions de treball de taula quan el va donar a conèixer: temàticament, l'espectacle presentaria el microcosmos quotidià d'un grup de dones vinculades a través d'un veïnatge geogràfic (viuen totes al barri de Sant Gervasi) i, ahora, emocional, en tant que les seves vides es vertebran a partir de carències, especialment afectives. Malgrat que l'acció dramàtica gira entorn de la peripècia entre Florentina i Homer segons una convenció pròxima a la comèdia sentimental, Mario Gas buscava mantenir aquesta percepció coral de l'assumpte dramàtic, aprofitant la constant presència escènica de les veïnes i Zerafina.

El desenllaç de l'obra, tot i el seu regust amarg, respira optimisme pel fet d'exposar l'exemplaritat de la conducta de Florentina, fidel a si mateixa. S'hauria d'evitar, però, el risc de l'esquematisme inherent a una lectura de tipus feminista, potenciant, en canvi, la complexa humanitat dels personatges.

Cada cop, per tant, el to genèric de l'espectacle seria equidistant de l'agilitat de la comèdia i la solemne intensitat del drama, a la recerca d'aquest subtext agredolç.

La traducció escènica d'aquests plantejaments es va iniciar amb la tasca de configuració de l'espai escènic. L'elecció de la convenció escenogràfica més adequada exigia transitar novament entre dos referents estilístics: per una banda, el realisme ortodox, i, per l'altra, l'estilització d'aquest codi



realista fins a l'aproximació a un espai metafòric i simbòlic que connotés un cert clima poètic. Després de nombroses proves, la disposició final dels diferents elements escenogràfics (ens referim al mobiliari del saló de Florentina) va optar per una estilització suau i una mínima presència d'objectes símbol, limitada als lliris i els gladiols, petit tribut a la poètica rodorediana<sup>33</sup>. Val a dir que en els últims anys Mario Gas ha manifestat sentir-se cada vegada més seduït pels escenaris més aviat buits, per la possibilitat d'allunyar-se del teatre entès com a lloc de l'objectivitat; en aquest sentit, podríem afirmar que el seu treball a *La senyora Florentina...* corrobora plenament aquesta dèria per apropiat-se, en canvi, a la visualització escènica d'un espai interior a través de la dosificació precisa i subtil del codi realista.<sup>34</sup> L'escenografia d'Antoni Taulé, amb aquells gran plafons verticals de textura rugosa, murs de superfície abstracta que delimiten l'espai d'actuació, no fa sinó redundar en aquest concepte dramàtic oferint-se a l'espectador com a imatge de l'inconscient, com a pla d'allò inefable, mancat del verb. La seva funció dramàtica consisteix, per tant, a acollir i desplaçar la resta dels elements escenogràfics de la denotació d'un temps històric precís i aconseguir, mitjançant aquesta relativització, la projecció al nostre present de la problemàtica moral que la peça de Rodoreda proposa.

Al llarg del procés de creació d'aquest espectacle, hem pogut observar l'ús recurrent d'aquest tret estilístic en el treball dramàtic de Mario Gas. Per primer cop, quan als primers dies de setembre del 1993 (concretament el dia set), incorporat de nou als assaigs després d'una setmana de descans, el director comentava la possibilitat d'afegir a la posada en escena un pròleg i un epíleg visuals de nova creació que incloguessin un o més textos escrits a l'efecte i declamats en *off*, com si aquesta nova veu pertanyés a un altre temps (l'època contemporània o la Guerra Civil), introduint així una referència temporal superposada a la del temps en què transcorre l'acció de la posada en escena (1922). D'aquesta manera, aquesta superposició de plans temporals permetria de nou transcendir el marc spatiotemporal implícit a l'obra de Rodoreda, la qual esdevindria així un producte de la memòria o del somni d'un tercer. L'objectiu en aquest cas, per tant, era també forçar un desdoblament de la il·lusió teatral per enriquir els modes d'aproximació a l'assumpte dramàtic.

Finalment, la incorporació d'aquests dos possibles nous quadres es va rebutjar en benefici d'un únic pròleg visual i sonor (amb música i sense text) que precedeix l'inici de l'acció dramàtica. La magnífica conjunció entre diferents paisatges lumínics, que tot just deixen entreveure l'aparell escenogràfic, i la potència evocadora d'una cançó infantil i una melodia de Satie, fan que aquest pròleg aconsegueixi introduir i descriure perfectament el caràcter d'allò que tot seguit es disposarà a la vista de l'espectador.

Setmanes més tard, a començament d'octubre, Mario Gas va proposar al cap tècnic de llums del CDGC, Jordi Planas, la conveniència de fer visible al públic la tramada de llums i transformar-la en un pla horitzontal uniforme afegint-hi més focus (encara que hi fossin cecs). Ens trobem una

altra vegada davant el recurs d'una epicitat que, en comptes de desemascarar la il·lusió escènica, acaba esdevenint-ne vehicle d'una intencionalitat poètica. En efecte, la juxtaposició entre els grans plafons verticals de l'escenografia i aquesta agrupació de punts de llum hauria configurat tot seguit una atmosfera estèticament unificada, connotadora d'un cert onirisme o sensació d'irrealitat: la tramada de llums hauria trencat la sensació d'elevació de les parets i l'escenari hauria semblat una mena de caixa tancada, de món a part...

Problemes d'ordre tècnic van impedir portar a terme aquesta solució escènica segons la idea original: l'alçada dels plafons del decorat va ser el principal obstacle a l'hora de fer descendir el sostre lumínic, tot i que després dels ajustaments de l'equip tècnic, va poder romandre finalment a la vista del públic de platea, encara que menys atapeït del que el director desitjava en un principi.

El discurs lumínic i sonor de l'espectacle va prendre com a referència les mateixes premisses estètiques i comunicatives. L'objectiu de Mario Gas va ser aconseguir que aquests dos codis no discorreguessin paral·lelament a la representació, sinó que es fonguessin totalment amb l'acció dramàtica (pràctica d'altra banda recurrent en tots els seus espectacles), trobant així perfecta correspondència amb el to dramàtic dominant en cada moment de la posada en escena. Però, al mateix temps, es va permetre d'introduir alguns efectes distanciadors per revifar de nou aquells subtils parèntesis al llarg dels quals l'escena torna a omplir-se de significacions clarobscuras. Cal recordar, en aquest sentit, les notes de Grieg amb les quals culmina la súbita confessió de Zerafina al final del segon acte, o l'inquietant *black-out* sense música que posa punt i final a l'obra.

Per acabar aquest repàs al voltant del que podríem anomenar estratègies d'anticonvencionalitat portades a terme per Mario Gas al llarg del procés de gestació de l'espectacle, haurem de retrocedir al moment en el qual el director va valorar la possibilitat de suprimir la primera escena de l'obra (23/9/93). En efecte, argumentant que la presentació del personatge d'Homer incloïa prou informació per a destruir les expectatives del públic respecte al desenllaç final, aquesta dràstica intervenció sobre el text literari hauria incrementat el suspens i estimulat la capacitat hipotètica de l'espectador, accentuant, de passada, aquella atmosfera desassossegant a la qual ens venim referint, aquest cop a través d'una absència física que es materialitza, però, constantment en boca dels altres personatges.

El possible desequilibri formal que aquesta supressió hauria obrat en l'estructura dramàtica, va dissuadir finalment Mario Gas de la seva oportunitat com a recurs dramàtic.

Aquest desig de permeabilitzar la superfície de la il·lusió escènica als aspectes més intranquil·litzadors de la circumstància humana, és potser el tret més característic del treball dramàtic que Mario Gas ha desenvolupat en la present posada en escena. Aconseguir harmonitzar poèticament aquest

joc dialèctic ha estat el principal obstacle i, per tant, el mèrit afegit a un resultat òptim.

Una bona mostra d'aquesta sensibilitat per copsar i transmetre instants crítics, la trobem en el disseny dramàtic de l'escena que marca l'epíleg de la relació entre Homer i Florentina (tercer i últim acte). Després de vint-i-cinc anys de relació, un mur invisible s'alça de sobte entre els dos personatges; un mur que pren expressió formal gràcies a una subtil utilització de la proxèmia, que reescriu l'espai quotidià que ha estat testimoni de les seves trobades i el fa llavors irreconeixible, estrany per als protagonistes, com si volgués participar de la incomunicació que presideix el nou estat de coses, com si fos còmplice d'un desenllaç que endevinem inevitable.

### **Mario Gas: la direcció d'actors**

Un dels aspectes més remarcables de la lectura dramàtica que Mario Gas ha fet del text és, sens dubte, el convenciment de la força dramàtica dels personatges de *La senyora Florentina i el seu amor Homer*. Mario Gas ha tingut molt clar, de bon començament, que l'obra i els seus personatges traspuen una gran humanitat, i en aquest sentit s'havia de fugir d'una lectura superficial que esquematitzés els personatges o els reduís a simples caricatures. S'havia de fugir dels estereotips i donar els personatges amb tota la seva gruixària, amb les seves virtuts, els seus defectes i les seves contradiccions. Per tant, si els personatges es constituïen en part fonamental de l'espectacle, podem endevinar que la feina de Mario Gas ha estat centrada d'una manera especial en la direcció d'actors, per bé que normalment aquest aspecte sol ser una constant en tots els seus treballs, com ja s'ha pogut veure en l'apartat anterior, encara que això no vol dir que s'hagin oblidat altres aspectes en benefici d'aquest, ni de molt. És evident que la lectura dramàtica i les estratègies narratives que Mario Gas ha desplegat en aquest espectacle van molt més enllà d'aquest aspecte. Com, si no, es pot arribar a una coherència i unitat final? Quin espai ha pensat, quina atmosfera ha volgut crear, de quina música i de quina llum s'ha servit per aconseguir-ho...? Tots aquests aspectes seran analitzats detingudament més endavant, però en aquest punt hem cregut convenient analitzar el treball amagat i dur dels assaigs amb els actors, aquell que en definitiva constituirà la columna vertebral de l'espectacle. Com diu el mateix Mario Gas, una vegada s'hagi fet això, serà qüestió de donar-li lluíssor. La descripció que farem a continuació, a més, ens servirà per desentranyar de quina manera dirigeix Mario Gas; el seu mètode, les seves regles, la seva relació amb els actors i els col·laboradors, etc.

La primera setmana d'assaigs es va dedicar al treball de taula. És a dir, a les lectures continuades del text per part dels actors. Aquesta és una primera confrontació conjunta entre el text, els actors i el director. Es poleixen petites imperfeccions del text,<sup>35</sup> es defineixen pronúncies,<sup>36</sup> s'intercanvien parers i el director ja va marcant entonacions i intencions. Al cap d'una setmana aproximadament és quan es decideix de passar a l'acció i els actors es

posen en moviment. Prèviament s'ha configurat l'espai amb uns quants elements per tal que serveixin de referència als actors a l'hora de desplaçar-se, per bé que són absolutament provisionals i encara poden canviar molt respecte a la seva posició definitiva (paral·lelament al treball amb els actors, Mario Gas va acabant de configurar l'espai tenint en compte criteris de composició i funcionalitat). Tot i això, les entrades i les sortides dels personatges ja estan definides i, en conseqüència, tot i estar supeditats a la distribució final dels elements escènics, els actors ja estan plenament endinsats en el seu treball.

Tenint en compte el que apuntàvem a l'inici sobre la visió humana, real i veraç que Mario Gas tenia dels personatges, hem de dir que en aquests primers assaigs va repetint les mateixes premisses a tots i cadascun dels personatges de l'obra, per bé que amb qui més assaja és amb els que tenen un paper més destacat. Per tant, el treball en aquest inici de procés se centra amb Florentina, Homer i de manera especial en les tres veïnes i amigues de Florentina; Zoila, Júlia i Perpètua. Mario Gas intenta, en el cas de la parella protagonista, definir la relació entre ells, i sobretot que el personatge d'Homer es mostri al més ambigu possible per tal que el públic no el classifiqui d'entrada. I pel que fa al cor de veïnes, Mario Gas defineix molt bé el caràcter dels personatges, la seva psicologia, però a la vegada els transmet unes normes generals que serveixen per extensió a la resta dels actors.

S'ha de fer tot al més net, breu i concís possible. No s'ha d'allargar res, ni gestos ni paraules, i en aquest sentit s'ha d'intentar no afegir onomatopeies quan es digui el text. Els gestos ens els marca l'acció, no posar-n'hi més del compte, també són signes teatrals. Tot plegat correspon a un intent de no fer quelcom antiquat, on tot estigui sobreactuat i recolzat. S'ha de fugir de la tradició emfàtica.<sup>37</sup>

Mario Gas dóna gran importància al ritme "en el teatre el ritme ho és tot" i en aquest sentit aquí correspondria no córrer més del compte ni alenar-ho tot. Quan se li pregunta si es pot fer això o allò, si s'hi ha d'estar més o menys temps a realitzar una acció, Mario Gas sempre respon el mateix "Tot ens ho mana l'acció". S'han de reproduir les accions igual com ho fariem a la realitat. Mario Gas no es cansa de repetir que ho vol "tot real com la vida mateixa". L'actor ha d'interioritzar el personatge "primer pensar i llavors actuar". En aquest sentit, Mario Gas invita l'actor que pensi i treballi el personatge, també a casa "l'actor ha de conviure amb el personatge" i que al començament de l'assaig dediqui un quart d'hora a concentrar-se de la manera que a cada actor li funcioni, utilitzi el mètode que utilitzi. És importantíssim l'impuls intern del personatge (cada personatge té el seu i cada actor l'ha de buscar) perquè si aquest és bo, el temps i el ritme són bons. Per trobar el ritme intern correcte, l'actor ha de fer un esforç per escoltar i entendre les rèpliques dels altres personatges.

Aquest intent de reproduir el gest i la paraula al més real possible comporta que la seva direcció sigui molt minuciosa i precisa. Accions o situa-

cions que aparentment no tenen gaire importància també són treballades a fons i no es deixa que cap detall, per petit que sigui, quedi deslligat o no sigui el més adequat: no tan sols es treballen els moments de clímax més importants de l'obra, en els quals l'atenció de l'espectador és molt forta i qualsevol signe teatral pren un valor molt significatiu. Així, per exemple, l'entrada d'un personatge a escena, el berenar a l'entorn d'una taula o el fet de parlar mentre se suquen unes galetes al moscatell són objecte d'un tractament, també, molt precís. Aquestes escenes aparentment quotidianes revesteixen, també, molta dificultat en tant que no s'han de sobreactuar gens per tal que donin precisament, l'aparença de la normalitat i la quotidianitat. D'aquí també s'interpreta, doncs, la importància que Mario Gas dona a les accions inacabades dels personatges, és bo que un actor a vegades comenci una acció i llavors no l'acabi (a vegades aquestes situacions són fruit de la dinàmica dels mateixos assaigs i s'incorporen a l'escena), tal com passa a la realitat. Partint de les premisses que hem exposat es pot intuir que el treball dels actors, la seva interpretació, la podem emmarcar dins un registre naturalista per bé que matisat per les característiques individuals de cadascun d'ells.

### *Una dinàmica i un mètode de treball*

Pel que fa a la dinàmica de treball de Mario Gas, i en estreta relació amb el treball minuciós, d'orfebre, quasi artesanal, del qual parlàvem abans, podem dir que Mario Gas fa repetir molt les escenes. La seva intenció és apuntalar primer l'obra, mitjançant la definició dels personatges i de les escenes, per llavors, en una segona fase, treure-li lluentor a allò que ja tenim segur i que és el veritable cos de l'obra. Però això no el fa córrer. Es repeteix fins a la sacietat i per norma general no s'assagen altres escenes fins que les que ja s'han començat no estan segures. Seria com fer créixer un arbre vinclat des de bon començament. Val a dir que la contínua repetició d'escenes també respon a una clara voluntat d'extreure del text totes les seves subtileses, el seu subtext, per tal d'enriquir al màxim l'obra. S'ha de trobar aquella mirada, aquells gestos que no estan marcats en el text, però que se'n desprenen i que són els que omplen realment de significat les escenes.<sup>38</sup>

Un altre aspecte a destacar seria la relació de Mario Gas amb els actors i, en general, la seva actitud als assaigs. Si abans hem comentat que el mètode que Mario Gas utilitzava en els assaigs tendia a no deixar passar res per alt, per insignificant que pogués semblar (aquí voldríem destacar la seva gran intuïció per detectar amb gran rapidesa i precisió aquell element que no funciona i la ràpida reacció per resoldre'l), podem endevinar que els assaigs estan molt marcats per les seves intervencions i que no eludeix la seva responsabilitat d'aturar i rectificar l'actor tantes vegades com sigui necessari. En aquest punt, pensem que Mario Gas es mostra especialment hàbil. Imprimeix a les seves correccions un to intranscendent o gens irritat, encara que moltes vegades estigui dient coses importantíssimes per a l'actor i a vegades oposades a la visió que l'actor té del personatge o a la tècnica que utilitza. Aquesta manera d'intervenir afavoreix, sens dubte, que l'actor no se senti molest, ni

tan sols quan ha de repetir molt alguna escena, i que s'eliminin molt les possibilitats de friccions entre actors i director. Encara que Mario Gas tingui sovint una idea molt clara sobre què vol o com ho vol, sap escoltar en tot moment a l'actor i no descarta en absolut l'intercanvi de parers i de propostes entre actor i director, sinó que més aviat fomenta aquesta pràctica i a vegades incorpora els suggeriments de l'actor. En aquest sentit estariem d'acord amb Ferdinando Taviani<sup>39</sup> quan diu que l'espectacle sempre busca l'equilibri entre la visió única del director i la multiplicitat de visions que cada actor aporta a l'espectacle. En aquest cas podem dir que la balança s'ha decantat vers l'espectacle obra d'art unitària per bé que s'han de destacar aportacions actorals importants, sobretot per part del nucli central de l'obra. A Mario Gas, li agraden un tipus d'actors moldejables però a la vegada amb criteri i que es prestin al diàleg amb el director. Com que considera l'actor com a l'element més important del teatre entenem que expressi la gran importància que per a ell té fer el repartiment d'una obra<sup>40</sup>.

En general, Mario Gas fa un esforç constant als assaigs per transmetre confiança i optimisme al grup sense renunciar, però, a l'exposició pública dels problemes que afecten directament el treball dels actors. Intenta, però, que els problemes de producció o els tècnics no afectin l'actor. I podem destacar un parell de característiques pel que fa a normes de comportament en el treball, i especialment amb relació als actors. No hi ha d'haver secrets entre actors i director, i els comentaris que es vulguin fer s'han de fer en veu alta (l'irriten profundament els xiuxiueigs). Els problemes i les matisacions que es deriven de la praxis dels assaigs s'han d'exterioritzar i comentar-los. L'actor no s'ha d'emportar els problemes a casa, s'han de resoldre quan es produeixen, i *in situ*. Aquest comportament denota, sens dubte, la intenció de mantenir sempre sota control la marxa del grup i el pols del treball.

Moltes de les característiques que hem apuntat pel que fa a la manera de treballar de Mario Gas i de relacionar-se amb els actors, hem de dir que moltes serien extensibles al seu treball amb la resta de col·laboradors, tant tècnics com artístics. El diàleg i el respecte mutu també són una constant permanent en la relació que mantenen. Mario Gas, de la mateixa manera com ho fa amb els actors, sap aprofitar molt bé l'energia dels col·laboradors en benefici seu i, en definitiva, de l'espectacle. Com ja hem dit al començament d'aquest apartat, aquí hem analitzat els aspectes generals del treball de Mario Gas, posant especial atenció a la seva feina com a director d'actors, però no podem oblidar que la feina del director teatral és molt més àmplia i que tot i que compti amb un equip de col·laboradors de confiança, ell és qui ha de tenir molt clar el concepte global de l'espectacle i qui ha de fer que tot es mogui seguint una mateixa idea o concepte. Tots els elements o signes (terme més apropiat des del punt de vista de la semiòtica del teatre) han d'anar a favor de la lectura dramaturgica que el director ha volgut donar a l'obra. L'espai, la interpretació, la il·luminació, la música, el vestuari, etc., tot plegat ha de respondre a una mateixa lectura i s'han de lligar atenent criteris de composició, *tempo* i ritme. Cada director té el seu manual de recursos per tal

d'aconseguir que tots els elements funcionin i que a la vegada siguin capaços de transmetre emoció, quelcom intangible però que tothom vol transmetre al públic. De ben segur que Mario Gas sap com fer-ho.

## L'espai escènic

L'espai escènic articula els diferents sistemes significants de la representació. Actua com a principi organitzador d'un món possible que s'ofereix a l'espectador, amb les seves lleis i els seus límits reals i imaginaris.

L'espai de la representació a *La senyora Florentina i el seu amor Homer*, evidencia una intensa relació amb el sentit profund que el director ha volgut vehicular espectacularment a partir de la lectura del referent literari.<sup>41</sup>

Mario Gas, en efecte, ha optat pel punt de partida sociohistòric implícit en el text de Rodoreda. Així, el conjunt d'objectes escenogràfics desplegats a l'espai d'actuació es presenten com a sinècdoque de l'ambient quotidià de la burgesa Florentina, a la Barcelona dels anys vint d'aquest segle. Aquests objectes que componen el mobiliari del saló de la protagonista, mimetitzen metonímicament l'àmbit de la seva vida "real" mitjançant un criteri utilitari i referencial.<sup>42</sup> Però, al mateix temps, aquesta relació icònica amb un univers històric es juxtaposa amb la projecció d'una realitat psíquica: el jardí que observem a través del balcó del fons de l'escenari, els lliris i els gladiols, o el barret amb la colometa, són elements d'una retòrica basada en la metàfora i el símbol per a una aproximació a la instància psicològica de la mateixa Florentina.

Una instància que acaba assolint un important paper en el treball general d'escenificació gràcies a la presència afegida d'un decorat escenogràfic en forma de grans plafons verticals que delimiten l'espai escènic i que, com ja havíem comentat en un altre apartat, presenten una superfície abstracta que espera ésser interpretada metafòricament per l'espectador a l'entorn de conceptes com ara temps, memòria, inconscient, etc.

D'aquesta manera, la proposta espacial oscil·la entre la creació d'un conjunt signífic autònom que demana una lectura estètica i poètica (el decorat), i la reproducció realista (estilitzada, però) d'un ambient que denota situacionalment l'acció (objectes i altres elements escenogràfics).<sup>43</sup>

### *Superposició d'espais*

L'aparell escenogràfic, arquitectònic, que percebem visualment no esgota, però, les possibilitats de recreació metafòrica d'espais escènics. És el joc dramàtic mateix, la presència física dels actors i les seves evolucions, el mitjà que, en última instància, permet explotar totes les virtualitats significatives de l'espai real.

Així, el saló de Florentina, que com ja hem vist coincideix amb l'espai d'actuació, adquireix valor d'espai dramàtic en tant que configura els

límits del món de la nostra protagonista.<sup>44</sup> En conseqüència, els altres espais, els absents, evocats o referits i que ens remeten a un "imaginari fora d'escena"<sup>45</sup> (la botiga d'Homer, la casa de dispeses de Perpètua, Vallgorguina o la mateixa Barcelona), apareixen lligats sempre a l'enunciat que cada personatge fa de la seva circumstància o bé de la d'alguí altre. En realitat, però, assistim a la dialèctica entre dos paradigmes espacials: en primer terme, interior, estàtica i impertorbable per naturalesa, l'espai dramàtic de Florentina; en segon terme, aquells altres espais dramàtics que en resulten de l'ús que cada personatge fa d'aquest espai femení, envaït i transformat a cada moment.

En aquest sentit, l'estructura sintàctica de *La senyora Florentina...* té un clar reflex escènic en aquestes successives o simultànies ocupacions (i apropiacions) de l'espai privat de Florentina per un altre personatge (individual o col·lectiu) provinent de l'àmbit extraescènic. Tanmateix, la fàbula pot ésser reconstruïda a través d'aquest joc de relacions binàries entre Florentina i aquells altres personatges amb un rol actancial definit.<sup>46</sup> En el cas d'Homer assistim a autèntics simulacres d'apropiació total d'aquest àmbit domèstic. Malgrat que l'ocupació és sempre transitòria ("els grans divendres d'Homer i de Florentina"), la força del costum, la repetició d'aquesta mena de rite setmanal, fan possible que, amb el beneplàcit de la propietària i amant, el protagonista masculí s'instal·li en una mena d'alteritat respecte a la seva existència corrent. La seva vida, doncs, transcorre a cavall d'aquesta duplicitat vital i espacial, tret caracteritzador d'un personatge abocat a la indefinició i a la incapacitat per l'acció (actuar significa escollir, i tota elecció implica una renúncia).

Mario Gas recrea la trobada dels dos amants del primer acte respectant les indicacions i els diàlegs del text teatral, tot aportant en canvi un disseny de la proxèmica i la gestualitat que posen immediatament de relleu aquesta complicitat espacial: Homer ocupa amb els seus desplaçaments tot l'espai d'actuació, ostentant una absoluta familiaritat amb l'entorn. Serà a l'escena del tercer acte, després de la mort de la seva dona, quan Homer no gosi ni tan sols passejar la mirada pel saló, per aquell espai conegut que ja no li pertany; el director utilitza aleshores la immobilitat escènica de l'actor com a metàfora de la pèrdua del rang, es a dir, de l'espai.

Zerafina, una presència aliena a tot el sistema de relacions recíproques de la resta dels personatges, envaeix l'espai de Florentina amb sobtada violència, definint un espai dramàtic propi, no a partir d'un referent geogràfic escènic o la identificació amb un objecte, sinó a través d'un moviment i una parla continuus que escampen pel saló de la seva senyora sensacions de novetat i claror que restaven oblidades. El seu, per tant, és un espai dramàtic futurible, premonitori d'un canvi associat a un relleu generacional. Es tracta de l'arquetípic personatge exterior destinat a pertorbar l'ordre imperant en l'espai dramàtic central,<sup>47</sup> en aquest cas de manera positiva gràcies a unes qualitats virtuoses.



La traducció dramàtica preparada per Gas insisteix en aquesta total llibertat de moviments i incorpora un disseny gestual i sinètic que recolza perfectament la força arrabassadora del personatge.

Pel que fa a les veïnes, el saló de Florentina apareix com una prolongació dels seus respectius espais privats. Al mateix temps, però, aquest annex espacial és percebut per totes elles com un microcosmos de llibertat: tot deixant que les emocions flueixin, allà canten i ballen, es confessen i exorcitzen les misèries particulars. A més a més, se'ls dona l'oportunitat d'intervenir en el conflicte sentimental de Florentina, aportant la lucidesa característica d'unes experiències vitals desafortunades; així, intentaran evitar que l'imminent desenllaç de la peripècia entre Homer i Florentina es converteixi en el reflex catàrtic dels seus desenganyats passats.

Mario Gas ha volgut presentar aquesta celebració de l'espai de Florentina per part de les veïnes subratllant dues situacions paradigmàtiques. La primera correspon als moments de complicitat en la intimitat del *domus*; simple i eficaç alhora, la solució escènica consisteix a dibuixar amb els llums un lent desplaçament del centre d'atenció focal de l'espectador conduint-lo cap al racó de l'escenari on es troben les dones assegudes al voltant de la taula del saló, convertida així en metàfora d'aquesta domesticitat. Aquest nou espai dramàtic sorgit a partir d'un moviment centrípet té el seu contrapunt en l'ocupació total (centrífuga) de l'espai d'actuació en aquells moments de desinhibició i exteriorització dels impulsos; la festa improvisada del final del segon acte n'és, en aquest sentit, prou explícita.

### La il·luminació de l'espai

Hi ha dos elements que intervenen directament en la transformació de l'espai: l'un és el món dels objectes i l'altre és el llenguatge de la llum. Del primer, n'hem parlat anteriorment en l'apartat en el qual s'ha analitzat l'espai. Aquí ens ocuparem, doncs, del segon.

Mario Gas s'ha destacat en els seus darrers muntatges per la voluntat d'acompanyar l'acció, d'embolcallar-la mitjançant la creació de grans atmosferes; aquest espectacle ha participat de la mateixa idea. Partint de la premissa que qualsevol element teatral actua com a signe, s'ha treballat la llum de manera molt minuciosa per tal d'ampliar i complementar al màxim l'univers signífic de l'espectacle. S'ha tret el màxim rendiment de les possibilitats significants de la il·luminació sobretot en dos nivells: per una banda el referencial i per l'altra com a funció intensificadora de l'acció, i en aquest sentit subratllant al màxim els estats d'ànim dels personatges. Val a dir que hi ha una correspondència directa entre el tractament que s'ha donat a la banda sonora i el que s'ha donat a la il·luminació i que, per tant, tots dos participen de la mateixa idea.

Pel que fa a la funció referencial, la il·luminació d'aquest espectacle ens situa cada escena en el moment del dia en què es desenvolupa, i així, per

exemple, podem veure en la primera escena com es va fent fosc a mesura que avança l'escena amb Homer, ja que comença a "les nou del vespre d'un dia de tardor" tal com també referencialment ens transmet la banda sonora, perquè se senten els nou tocs d'un rellotge. Però la funció didascàlica de la il·luminació no s'acabaria aquí, sinó que, com dèiem abans, es pot traslladar a la transmissió de sentiments i d'estats d'ànim i així derivar vers una funció intensificadora de l'acció. A vegades aquesta didascàlia emotiva pot estar ja inclosa en el text, però sovint és de collita pròpia del director. En aquest sentit podem posar com a exemple la il·luminació del final del segon acte. En el text no hi consta cap didascàlia i en canvi Mario Gas fa un tractament d'aquesta escena molt especial. Zerafina s'aixeca sobtadament de la taula on seuen Florentina i les tres veïnes i es dirigeix cap a l'angle esquerre de l'escenari, s'atura, i exclama "Em penzo que eztic una mica embarazada". La llum durant aquesta acció segueix els moviments de Zerafina, i així veiem com la llum de la taula va minvant i es va intensificant la llum que il·lumina Zerafina, fins a acabar amb la intensificació absoluta del seu rostre mitjançant un focus, mentre la penombra s'apodera de tota l'escena. Quan acaba de pronunciar la frase abans esmentada, la llum va baixant molt lentament mentre s'escolten les notes de la cançó babilònica "Son las mujeres de babilonia las más ardientes" de la sarsuela *La corte de faraón*, tocada a piano solament, i s'acaba l'escena a les fosques enllaçant aquesta cançó amb una elegia de Grieg de to emotiu, sentimental i intimista també tocada a piano. Tot aquest subratllat lumínic i sonor de l'escena que acabem de descriure té com a objectiu transmetre la sensació d'angoixa i soledat de la protagonista (la llum fa que mentre diu la frase l'element més il·luminat sigui el seu rostre i s'intensifiqui aquesta sensació), que davant l'evidència de l'embaràs es clou a la seva cambra i viu amb soledat la notícia "A la meva cambra éz com zi eztigués dintre un niu de gafarronz... Tot tan blanc, tot tan net... les florz de la roba... reza-va". A la vegada el contrast de les dues melodies enllaçades intensifiquen el to agredolç de la comèdia i per extensió del personatge de la Zerafina, que per una banda representa l'espontaneïtat, *la joie de vivre*, la picardia, etc., i per l'altra la melangia, la por i l'angoixa. La dualitat de sentiments que tota persona té i que és el que fa que els personatges d'aquesta obra siguin tan humans i tan allunyats de l'estereotip.

Per tal d'aconseguir, doncs, l'atmosfera adequada per al desenvolupament de l'acció, Mario Gas ha optat per un tipus de llum no naturalista. Es tracta d'una llum realista, però, tractada i tamisada de manera molt diferent depenent de l'escena. En alguns moments, i si ens avenim al perillós joc de les etiquetes, podríem dir que hi ha en alguna escena un cert tractament expressionista de la llum, però més per la intensitat del clarobscur que per la intenció de presentar una deformació de la realitat. El que sí que hi ha és un tractament subjectiu de la il·luminació en el sentit de dirigir la mirada de l'espectador vers allò que interessa més en una escena determinada. Podríem parlar d'un tractament quasi cinematogràfic en el qual hi trobem des de plans generals fins a primers plans. L'escena final del segon acte de la qual abans parlàvem en seria un exemple, però no l'únic, car també podem des-

tacar el moment del tercer acte en què Florentina es queda sola després que marxi Homer i s'intensifica la llum sobre ella quan es repenja al lllindar de la porta.

I si abans parlàvem d'interrelació entre música i llum a l'hora d'intensificar l'acció i de crear una atmosfera, hem de fer esment especial al pròleg musical i lumínic amb el qual comença l'espectacle, ja que és un clar exemple d'aquesta interrelació. D'aquest pròleg se'n parla a l'apartat que tracta la banda sonora de l'espectacle, però val a dir, encara que correm el perill de repetir-nos, que aquest té un paper important quant a la proposta dramàtica de Mario Gas. Es buscava quelcom (en un primer moment fins i tot es va pensar a incloure un pròleg amb veu en *off*) que precedís la primera escena de l'obra i que servís per introduir l'espectador dins el món de Florentina, i en general dins el món de l'obra que es disposa a veure. Aquest procediment tindria un doble objectiu: d'una banda dotar l'espectacle d'un temps inicial que ajudés l'espectador a introduir-se en un món, en un espai d'actuació, i de l'altra respon a la voluntat de Mario Gas per trencar l'efecte il·lusori que pot provocar l'escenografia i, per tant, centrar l'atenció de l'espectador en els personatges i el tema de l'obra. Com ell mateix confessa: "m'agrada ensenyar les cartes abans de començar"<sup>48</sup> Així anem veient mentre s'escolta una melodia de Satie que la il·luminació ens va presentant progressivament i individualment els elements que componen l'espai escènic. Així, mitjançant llum zenital, es van il·luminant les flors, el piano, el sofà, la taula, la porta que dona al jardí, etc., i de pas se'ns mostren alguns efectes lumínics de contrallum molt efectius i estilitzats, que seran amb alguna modificació els que es podran veure al llarg de l'espectacle. Amb relació al trencament de l'efecte il·lusori que pogués provocar l'escenografia, Mario Gas també havia sospesat la possibilitat que alguna barra de llums de l'escenari es pogués deixar a la vista de l'espectador, abaixant d'aquesta manera l'alçada natural de les parets de l'escenografia i provocant naturalment un efecte distanciador (procediment brechtian). Finalment aquesta opció es va desestimar. En canvi, el que sí que es va eliminar en la mesura possible és un tipus de llum clara, de fluorescent, que en principi havia d'il·luminar directament les parets de l'escenografia, mitjançant la seva col·locació, en uns forats en el terra, a la base dels plafons i als laterals de la paret del fons. També es va intentar no realçar el traç blau que travessava l'escena. La combinació d'aquests dos elements hauria donat molt protagonisme a l'espai i precisament el que es buscava era no conceptualitzar-lo excessivament, ja que aniria en contra de la voluntat de reflectir el món petit i quotidià en el qual es mou la gent normal i corrent que protagonitza aquest espectacle.

Pel que fa al procediment de treball, hem de dir que la definició i la fixació final de tot l'aparell lumínic és de les últimes coses que es van realitzar després que la resta de components de l'espectacle (interpretació, espai, música, vestuari, maquillatge, etc.) ja fossin gairebé definits. Però que fos dels últims no significa en absolut que s'hi donés menys importància, al con-

trari, ja que la il·luminació de l'espectacle que analitzem ha estat un dels elements més importants a l'hora de crear el clima i l'atmosfera adequades. Hi ha hagut en aquest cas un treball molt minuciós i de moltes hores per tal de dotar l'espectacle de la llum que necessitava. Hem dit que la il·luminació es va definir al final del procés de creació, però val a dir que aquesta apreciació podria confondre, ja que molt abans (22/9/93 - 19è assaig),<sup>49</sup> amb l'escenografia ja muntada al local d'assaig, es van realitzar les primeres proves sobre quins podien ser els colors predominants en l'espectacle i quins efectes s'haurien de realitzar. Posteriorment, aquestes idees es van anar treballant fins a arribar als últims dies d'assaig en els quals Mario Gas, en estreta col·laboració amb Jordi Planas (tècnic del CDGC), va acabar de fixar tota la il·luminació de l'espectacle. Hi ha un component artesanal, d'ofici, molt important en la feina del director d'escena, i el treball d'il·luminació no n'és una excepció. A l'hora d'il·luminar es requereixen uns coneixements tècnics molt específics que en principi tots els directors d'escena haurien de conèixer,<sup>50</sup> tot i que es compti amb la col·laboració d'un il·luminador. En aquest cas no hi ha hagut cap problema, ja que Mario Gas ja ha demostrat anteriorment conèixer a bastament aquest tema. Així, per il·luminar és important tenir en compte els diferents tipus de llum (PC, Mandarin, PAR, Retalls, Fresnel, HMI, utilitzat per fer els contrallums a través del gran finestral del fons de l'escenografia), col·locació d'aquests, color (hi ha una gran gamma de filtres per escollir), intensitat de llum (es juga amb tants per cents), etc. En general, s'utilitzen conceptes com "refredar" o "escalfar" els llums per si es vol aconseguir un efecte més càlid o més fred i amb conceptes com llum de reforç o per contraremplir les funcions.

Com a dada podem apuntar que per a la il·luminació d'aquest espectacle s'han utilitzat aproximadament uns cent trenta projectors. En general, com més mitjans disposi el director per realitzar la seva tasca molt més minucios i preciosa es pot ser a l'hora d'il·luminar. No hem d'oblidar, però, que a vegades els mitjans no són cap garantia per realitzar un bon treball i que amb pocs mitjans, utilitzats amb saviesa, es poden aconseguir uns resultats molt bons. En definitiva, el que compta és saber què es vol i com transmetre-ho i per descomptat l'estil i el gust de qui il·lumina. Analitzat el resultat podem dir que aquest espectacle s'ha beneficiat d'una il·luminació càlida i detallista que ha contribuït d'una manera decisiva a crear l'atmosfera més adequada i necessària a l'espectacle.

### **"Les flors del Paral·lel a Sant Gervasi". La banda sonora**

Pels volts de 1910, el pare de Mercè Rodoreda envia una carta al seu cunyat Joan, emigrat a l'Argentina, en la qual entre altres coses li explica algunes gràcies de la petita Mercè: "Baila unas americanas y unos garrotines que da gusto verla, ya conoce varias letras del abecedario y pide ir al cine aunque prefiere el teatro (como los mayores) y más que nada, le gusta ver bailarinas. Y conoce a la mayoría de actores que van fotografiados en los periódicos: la Xirgu, la Morera, la Guerrero..."<sup>51</sup>

En un apartat anterior ens hem fet ressò de la tesi que cerca en la infantesa de Mercè Rodoreda, i concretament en el seu ambient familiar, els motius pels quals Rodoreda va provar fortuna en el camp del teatre i hem manifestat que no ens satisfia aquesta unívoca explicació. No obstant això, no podem obviar que tant els pares de Rodoreda com el seu avi matern mostraren sempre un gran interès pel món de l'espectacle i no seria gens estrany que Mercè Rodoreda des de ben petita hagués estat sempre al corrent dels esdeveniments espectaculars de la vida barcelonina. El 21 de gener de 1910 s'estrenà al Teatre Eslava de Madrid la sarsuela *La corte de faraón* del compositor valencià Vicent Lleó. Hi apareix curiosament un tema a ritme de *garrotín* i precisament la cançó més cèlebre i popular d'aquesta sarsuela "Son la mujeres de Babilonia las más ardientes" és el tema que Mercè Rodoreda fa cantar a les protagonistes femenines de *La senyora Florentina...* al final del segon acte. Aquesta escena es converteix segons la posada en escena de Mario Gas en un dels moments àlgids —*cumbre*, segons les paraules del director— de l'espectacle que aquí analitzem. És evident que Mercè Rodoreda el 1910 (només tenia dos anys) no podia saber que una de les melodies d'aquella sarsuela es convertiria en protagonista d'una de les seves obres teatrals, però és segur que aquella melodia la deuria escoltar moltes vegades posteriorment i que segurament acabà convertint-se en familiar a causa de la gran popularitat i èxit que aconseguí.

Fent una mica d'història podem dir que Vicent Lleó, que ja havia destacat com a compositor a Madrid a finals de segle, passà a convertir-se en empresari del Teatre Eslava a començament d'aquest segle on estrenà, com hem dit, *La corte de faraón*. Hem de dir que aquesta obra tingué ben aviat gran èxit i popularitat (més de set-centes representacions seguides i l'estrena en moltes capitals espanyoles) que només es veurién estroncades amb l'arribada del franquisme, el qual la prohibí. S'haurà d'esperar fins el 21 d'agost de 1975 per veure-la reposada, precisament al Teatre Romea de Barcelona de la mà de la companyia de José Ma Damunt, iniciant així una llarga llista de representacions per tot Espanya i es va comprovar de seguida la gran acceptació que continuava tenint. El 1985 s'estrenà una pel·lícula, protagonitzada entre d'altres per Ana Belén i Antonio Banderas, que intercalava les escenes pròpies de l'obra amb altres escenes, algunes referents als aspectes burlescos de la prohibició.<sup>52</sup>

A començament de segle es generalitzà la denominació de *gènere ínfim* per a les revistes i les obres més o menys lleugeres que s'aproximaven a la poc ortodoxa, però clara denominació d'allò «verd» i que aquest gènere va influir també a la sarsuela, produint gran nombre de sarsueles podríem dir *arrevistades* d'entre les quals destacaria *La corte de faraón*. Es tracta d'una sarsuela en un acte, dividit en quatre quadres, amb lletra de Guillermo Perrín i Antonio Palacios, basada en l'òpera francesa *Madame Putiphar*.<sup>53</sup> Aquesta «òpera bíblica» (l'acció es fonamenta efectivament en un episodi bíblic), tal com l'anomenen els dos llibretistes, té com a escenari l'esplendorós Egipte dels faraons, en l'època del captiveri d'Israel, i gira entorn de la passió de

Lota (muller del general Putifar) vers el criat Josep, que resulta ser un prodigi de castedat. L'opereta i la revista van de bracet en aquesta divertida sarsuela en la qual sovintegen números musicals molt reeixits, sovint pròxims a la manera de fer de la revista. En el quart acte és on trobem la cançó babilònica que sota el títol "Son las mujeres de Babilonia las más ardientes» amaga una de les melodies més famoses de la història de la sarsuela. Val a dir que aquesta cançó se'ns presenta com un magnífic exemple de la sensualitat, el to picant i el doble sentit que caracteritzen les sarsueles d'aquest gènere i que quan tenen la fortuna, com és aquest cas, d'estar acompanyades d'una reeixida melodia aconseguen una gran popularitat. Per fer-nos una idea d'aquest tipus de cançó farem un cop d'ull al text de «Son las mujeres de Babilonia...":

*Son las mujeres de Babilonia  
las más ardientes que el amor crea  
tienen el alma samaritana  
son por su fuego de Galilea.*

*Cuando suspiran voluptuosas  
el babilonio muere de amor  
y cuando cantan ponen sus besos  
en cada nota de su canción.*

*Ay va, ay va, ay babilonio que mareo  
Ay va, ay va, ay vámonos pronto a Judea  
Ay va, ay va, ayyyy!, vámonos allá.*

*Como las hembras de Babilonia  
no hay otras hembras tan incitantes  
arden sus ojos de amor la llama  
buscan sus labios de esos amantes.*

*Como palmeras que el viento agita  
doblan sus danzas sus cuerpos bellos  
dando suspiros al aire ardiente  
la negra seda de sus cabellos.*

(Es repeteix el tema)

Mercè Rodoreda deuria pensar en cançons de la seva infantesa i joventut per posar en aquesta escena, si tenim en compte que durant tota l'obra de teatre s'hi endevina un intent de recrear una Barcelona determinada, la del 1914, i és difícil saber si Mercè Rodoreda va triar aquesta cançó entre d'altres per amenitzar l'arrauxada escena de Florentina i les seves amigues o bé va ser la primera que li va venir al cap. El que sabem del cert és que tant a *La senyora Florentina...* com a *La casa dels gladiols* hi consten la mateixa cançó en aquesta escena, senyal que en aquest cas no hi havia dubte sobre quina cançó s'havia de cantar. Però a *La casa dels gladiols* a més, trobem que després

d'aquesta, la Júlia suggereix de cantar-ne una d'altra que comença així:

*Le decía Manolo a su prima naná  
de París ha llegado mamá  
y que niño más mono  
ha traído de allá  
y los tuyos de dónde los traes  
y responde la prima  
como somos tan pobres  
los niños de casa  
los hace papá.*

Veient aquesta segona cançó queda prou clar pel to que la intenció de Rodoreda quan va pensar a incloure-la era la mateixa que la va empènyer a triar "Son las mujeres de Babilonia...", és a dir, cançons populars que coneixia tothom i que pel seu caràcter agosarat i "picant" podien servir per mostrar el costat alegre i atrevit d'uns personatges femenins que aparentment viuen i es mouen en un ambient de calma i ordre, sobretot si pensem en Florentina i Zoila, ja que Perpètua i Júlia ja tenen incorporat en el seu personatge un punt de matusseria.

Precisament Mario Gas ha intentat potenciar al màxim aquesta escena, perquè si bé per sí sola ja funciona pel fet que mostra l'actitud d'unes senyores grans sota els efectes del moscatell, ens mostrava sobretot la gran humanitat dels personatges i significava una empenta fortíssima pel que fa al ritme de l'espectacle. Per dir-ho d'alguna manera, podem dir que aquesta escena era un autèntic "bombó" i convidava a treballar-la al màxim per tal de provocar la diversió mentre ens servia de magnífic contrapunt a la calma i l'ordre que sembla imperar a casa de Florentina des de l'inici de l'espectacle. Es tractava que durant uns moment aquelles quatre dones es convertissin en autèntiques artistes del Paral·lel. I com més bé ho fessin més ressaltaria el costat humà dels personatges, la seva veracitat i, per tant, la poesia que genera l'autenticitat, la sinceritat i la llibertat amb què fugen per uns moments dels problemes quotidians que a totes les tenallen, en tots els casos derivats de la presència o l'absència masculina a les seves vides.

Aquesta és l'única música que està marcada en el text i com hem vist no tan sols s'ha respectat al màxim sinó que a més s'ha potenciat tant com s'ha pogut. Però Mario Gas ha inclòs en l'espectacle molts altres temes que ajuden, juntament amb altres elements escènics, com ara la il·luminació, a crear una autèntica atmosfera que completés en tot moment les accions dels personatges. En aquest sentit podem dir que ha comptat amb la col·laboració de dues persones més, d'una banda el tècnic de so Albert Toda i de l'altra el pianista Pablo Vélez. Tots dos instigats per Mario Gas van suggerir en un primer moment diferents possibilitats i entre totes van anar sortint els temes que finalment han conformat l'espectacle. Així, per exemple, en un primer moment es va pensar en temes de piano sol (Florentina és professora de

piano) i més aviat romàntics, però per la complexitat d'execució d'algunes obres de Chopin o Liszt va semblar que aquestes segurament no eren les que una professora de piano de començament de segle tocaria. Va ser llavors, doncs, quan es va fer una tasca d'investigació per saber quines obres utilitzaven els conservatoris i els professors particulars a començament de segle i es va veure que no diferien gaire dels estudis per a piano que encara ara utilitzen els estudiants i que tendeixen a una certa exercitació i virtuosisme i, per tant, van aparèixer composicions d'autors com Bertini, Schumann, Czerny, Grieg, Scriabin... Després de descartar-ne diverses (el mètode de treball consistia en audicions d'assaig, en les quals Pablo Vélez anava tocant i suggerint i Mario Gas anava triant i matisant), les peces que es van escollir tenien totes una funció clarament evocativa i de referència (d'estats d'ànim o bé de situació) i en alguns casos una funció pràctica evident pel fet que ajudaven a fer més àgils les transicions entre actes. En aquest sentit podem apuntar les següents peces:

Transició entre primer i segon acte: Czerny: op. 299 n. 6 (*Molto allegro en Do Major*), Bertini: op. 32 n. 16 (*Allegretto en Re menor*), Escalles en Do Major. (Totes les peces anaven enllaçades fins a desembocar en la primera escena del segon acte, la qual comença amb el Jaumet —deixeble de Florentina— tocant escales. Són peces a piano sol que ens evoquen estudis de conservatori i música del segle XIX).

Transició entre segon i tercer acte: "Son las mujeres de Babilonia..." de *La corte de faraón* (tocat a piano sol i força picat i fort), Grieg: Elegia en si menor. (El to alegre del primer tema enllaçat amb la melangia i la candidesa del segon pretenen actuar com a reforç de la situació tragicòmica i contradictòria que el personatge de la Zerafina transmet a l'espectador).

En el tercer acte s'ha utilitzat un tema de Scriabin quan Florentina està redactant el seu testament, que en certa manera transmet una idea de neguit i de desassossec, després de l'escena amb Homer.

I hem deixat per al final la tria del tema "Son Binocle" d'Erik Satie, dedicat a Mademoiselle Linette Chalutt, que és el segon dels valsos *Les Trois Valses Distinguees du Precieux Degoute* —autèntic contrapunt poètic a la melodia de *La corte de faraón*—, ja que fou el tema escollit per al pròleg de l'espectacle i per al monòleg de Florentina al tercer, en el qual explica a les seves amigues la seva versió sobre allò que ha succeït entre ella i Homer. L'evocativa expressivitat de la composició de Satie serveix perfectament per acompanyar al pròleg la presentació pausada i significativa de l'espai que es fa mitjançant la il·luminació progressiva i individual de tots i cada un dels objectes que en formaran part. La música, la il·luminació i els objectes crearan una atmosfera que ha de servir per endinsar l'espectador en l'espectacle i per familiaritzar-lo amb tots aquells elements que a partir de llavors s'han de convertir en reconeixibles. Aquest procediment respon a una voluntat expressa de Mario Gas per dotar l'obra d'un temps inicial que serveixi a l'espectador per endinsar-se en l'espectacle (Mario Gas creu que aquest procedi-



ment és especialment oportú avui en dia si tenim en compte l'estrès, la tensió i les preocupacions que sol acumular l'home modern al llarg de la jornada), de la mateixa manera que el cinema utilitza els títols de crèdit o els pregenèrics abans de començar un espectacle. A més, respon a una voluntat de no jugar amb l'espectador amb l'efecte il·lusrori de l'escenografia. Li agrada marcar les cartes del joc abans de començar.

La banda sonora de l'espectacle es completa amb un seguit de material sonor que a vegades se sobreposarà a les mateixes melodies seleccionades, com per exemple la cançó popular catalana "La Miquela i en Vadó" que taral·lejada per una nena se sobreposarà a la música de Satie en el pròleg de la mateixa manera que ho faran les hores tocades per un rellotge de paret o bé un campanar al final d'aquest mateix pròleg. En altres moments, elements individuals i quasi imperceptibles subratllaran una acció o simplement ompliran un temps escènic com ara els gossos que borden quan Homer se'n va de casa de Florentina al primer acte. Els xerics dels ocells amb què comença l'obra i que s'intercalen també en el mosaic d'elements sonors que constitueixen el pròleg de l'obra tenen, a part d'una funció evocadora, una funció referencial perquè ens volen situar a la tardor.

Val a dir que les peces escollides s'han tocat a ritme i temps d'acord amb les necessitats escèniques específiques en cada moment i que per tant no s'han respectat en aquest sentit les indicacions originals de les partitures, s'han manipulat segons ha convingut... Aquest procediment, del qual parteix Mario Gas, incideix en el fet que tots els elements escènics han d'estar al servei de l'espectacle i com a última apreciació podem dir que totes les peces han estat tocades en to de Do Major per tal que el global de la banda sonora pogués mantenir una unitat. La salutació dels actors es fa acompanyada de les notes de «Son las mujeres de Babilonia las más ardientes», tema que prossegueix després de la caiguda del teló i que acompanya la sortida de l'espectador de la sala. Aquest tema es converteix en autèntic *leitmotiv* de la representació, però al costat del prosisme i l'optimisme d'aquesta melodia no podem oblidar el contrapunt poètic i profund de la composició de Satie que es converteix en protagonista en els moment claus de l'espectacle. Les flors del Paral·lel també tenen el seu costat poètic.

## La caracterització d'uns personatges

La caracterització té un paper molt important a l'hora de dotar als personatges d'uns trets físics i psicològics apropiats a la imatge que han de projectar de cara a l'espectador. En aquest sentit hem de parlar especial atenció tant a la indumentària com al maquillatge i el pentinat que s'utilitzarà per a caracteritzar cada actor. En el text original de l'obra de Rodoreda, hi trobem la descripció física i psicològica dels personatges principals, per bé que no és gaire explícita pel que fa a la descripció dels vestits, exceptuant per exemple la descripció que fa del de Zerafina i el del mosso d'Homer, Francisquet. Totes dues descripcions no estan fetes en les descripcions generals a l'inici

del text, sinó en didascàlies en el moment que els personatges han d'entrar a escena. Zerafina apareix per primer cop a l'escena, al final del primer acte: "Entra Flo amb Zerafina. Zera podria portar una faldilla vermella molt ampla i arrugada del darrera, amb un farbalà a baix, un cosset blanc i un cinturó negre d'aquells que al davant fan punxa amunt i avall. Porta un farcellet a la mà".

És clar que Mercè Rodoreda devia pensar en un tipus de noia ("de poble, de divuit anys") o alguna noia en concret, molt determinada i característica quan va descriure aquest personatge, ja que, per exemple, personatges com Homer o bé Florentina no tenen una descripció tan minuciosa pel que fa a la roba que han de portar. En el cas de Francisquet —"porta una brusa blava i gorra. Una mica tímid"—, veiem que la descripció respon a l'aspecte general dels mossos a inicis dels anys vint. Això demostra fins a quin punt pot ser important a vegades definir molt bé el tipus de vestuari d'un personatge per tal de connotar trets físics, psicològics i socials sense els quals aquell personatge perdria part de la seva entitat com a signe. Si donem un cop d'ull als dissenys de vestuari realitzats per Mariel Soria per als personatges de Francisquet i Zerafina veurem com segueixen fidelment les indicacions de l'autora, per bé que matisats pel gust i l'estil de la dissenyadora de vestuari. Però si aquests dissenys els comparem amb el vestuari final de l'espectacle, ens adonarem que si bé el de Zerafina es manté pràcticament igual a la idea original, el de Francisquet, en canvi, va patir radicals modificacions. Això, però, es va deure a la decisió que Joan Borràs fos l'actor que interpretés el personatge de Francisquet, ja que la idea del mosso jove va ser substituïda per la idea d'un dependent, més gran, de total confiança de la família, que portés pràcticament tota la vida treballant a la botiga d'Homer. Per tant, el seu aspecte s'havia d'apartar una mica del que a l'època s'entenia estrictament per mosso.<sup>54</sup>

La resta d'indicacions específiques sobre el vestuari només fan referència a complements com ara el capell de Florentina: "FLO: Mira... porta'm el capell, el del colom... l'abric de vestir... el portamonedes de granets..."

En aquest cas podem endevinar una intenció simbòlica i al·legòrica clara en la descripció del capell. Florentina acaba de rebre la notícia de la mort de la dona d'Homer i es disposa a anar a veure Homer per donar-li el condol i l'ajut necessari. Florentina i Homer finalment són lliures i Florentina té l'esperança que a partir d'ara podran decidir el futur en la seva relació.<sup>55</sup>

Hem fet referència de les indicacions específiques de Rodoreda pel que fa al vestuari i als complements d'aquest. Però hem d'assenyalar que el text ens proporciona unes indicacions concises i precises sobre les característiques físiques i psicològiques dels personatges. El *dramatis personae* previ que encapçala el text ens ajuda ja que ens indica els oficis que realitzen els personatges (indicadors del seu nivell social) i la seva edat. I just abans de la descripció de l'escena, tenim unes indicacions individualitzades per als personatges principals de l'obra pel que fa als seus trets físics i psicològics, que

sens dubte també són un material importantíssim a l'hora de pensar quin vestuari els pot afavorir més i, sobretot, com veurem, poden ser determinants pel que fa al maquillatge i el pentinat que han de portar.

Així, per exemple, d'Homer tenim les següents indicacions. En el *dramatis personae*: "Propietari d'una botiga de ciris i estampes". I en les especificacions que segueixen realitza la següent descripció física i psicològica: "El Sr. Homer, baixet, grassó. Porta els bigotis tenyits i perruca negra. Vermell de cara. Hipòcrita i viu. Entre els seixanta i els setanta. És l'amic de Florentina fa vint anys".

Com podem comprovar aquesta descripció marca en gran manera els trets psicològics més importants d'Homer ("hipòcrita i viu") i sens dubte dóna unes pautes molt clares sobre l'aspecte físic del personatge. Mariel Soria, com ja hem indicat, ha estat força fidel a les indicacions de Rodoreda a l'hora de dissenyar el vestuari, i el personatge d'Homer no n'és una excepció, com podem apreciar en els seus dibuixos. No obstant això, el treball final s'ha vist matisat i modificat per la intervenció i les indicacions puntuals de Mario Gas, i alguns colors de roba s'han vist modificats. I, entrant ja en el tema de maquillatge, podem dir que Mina Tatjé també ha realitzat amb Homer un treball molt aproximat de les indicacions de Rodoreda, per bé que no va semblar adient, després de parlar amb Mario Gas, de col·locar-li una perruca (Mario Gas parlava de posar-li un *bisoñe*) i es va optar per modelar els cabells d'Homer de manera que tapessin al màxim la calvicie de l'actor, ja que per qüestions d'imatge, Pep Cruz no podia en aquell moment tallar-se els cabells. Pel que fa al tractament dels bigotis, encara que no va caldre tenyir-los, es va intentar arreglar-los segons l'estil de l'època, és a dir, lleugerament recargolats. En el maquillatge de la primera escena es van seguir les indicacions de Rodoreda i es va potenciar el color vermell en la cara d'Homer. En canvi, en l'escena del tercer acte, en la qual apareix Homer després de la mort de la seva dona, es va realitzar un maquillatge que pretenia en general marcar més els trets de la cara per demostrar que el personatge s'havia aprimat. Per mostrar que el personatge havia plorat es va marcar una ratlla vermella sota els ulls i en general el to blavós de la bossa dels ulls, per indicar malestar i poques hores de son. Aquest procediment responia a una intenció dramaturgica marcada per Mario Gas per tal de mostrar un Homer realment afectat per la mort de la seva esposa i, per tant, fer-nos adonar que el personatge no estava fingint del tot, sinó que potser també s'havia penedit d'algun dels seus actes. Aquesta tristesa del personatge estava acompanyada d'un vestit negre que ressaltava el dol i el patetisme del personatge en aquesta última escena.

Hem analitzat el tractament de caracterització d'un dels personatges més importants de l'obra, interpretat per l'actor Pep Cruz. I hem d'advertir que els trets físics i gestuals de l'actor, en aquest cas, coincidien força amb les característiques que requeria el personatge, per bé que Rodoreda descriu Homer "baixet" i l'actor Pep Cruz no ho sigui gaire. Sovint les característiques del personatge es modifiquen en alguns aspectes per tal que correspon-

guin a l'actor triat. Així, per exemple, segons Rodoreda, Zerafina és rossa i en l'espectacle és morena; el mateix que passa amb el seu promès Miqueló. Aquests petits canvis, però, són totalment lícits en tant que són insignificants de cara a la mostració adequada de les característiques del personatge. En general hem d'assenyalar que els trets físics dels actors en aquest espectacle sempre han afavorit i han coincidit amb la imatge dels personatges que havien de representar. Això encara reforça més la idea que hem apuntat en un apartat anterior de la importància que dona Mario Gas al repartiment, no tan sols per les qualitats interpretatives de l'actor, sinó també per les seves característiques físiques.

Pel que fa a la caracterització de les tres veïnes, tot i formar un autèntic cor al voltant de la protagonista Florentina, es va intentar marcar al màxim les diferències físiques i de caràcter existents entre elles. D'aquesta manera, per exemple, es va intentar donar a cada una un color de cabells i un pentinat molt diferent. Zoila ("Modista de capells"/"romàntica i treballadora") porta els cabells de color blanc, Júlia ("molt robusta i mig pagesa") de color ros i mal pentinada, Perpètua ("baixeta i grassona, ullet de perdiu / Molta picardia. Lleugerament carrega d'espallles. Camina com un ànec amb les cames obertes. Una mica garrella, té les cames sense forma, potser els turmells una mica inflats"), de color vermellós. En el cas de Perpètua es va optar per tenyir els cabells de l'actriu en lloc de col·locar-li una perruca. Totes tres porten els cabells recollits en un monyo. El vestuari de les tres veïnes no és especialment destacable per bé que el de Perpètua és més elegant, ja que és la més jove i presumida i per la seva feina ("Mestressa d'una casa de despeses") és la que està més en contacte amb el públic. La caracterització de Perpètua es completa amb un maquillatge més lluit i la inclusió en el seu vestuari de complements com ara braçalets (que sonen sovint quan es mou), altres joies i bossa de mà. Al segon acte cal apuntar que la Júlia apareix amb un ull blau que el maquillatge fa suficientment ostensible a l'espectador.

Curiosament, Rodoreda no descriu gaire el personatge de Florentina ("professora de piano, cant i declamació"/"dona d'una seixantena d'anys, tranquil·la i ordenada") i, per tant, el treball de vestuari i maquillatge, atenent aquestes pautes, ha estat molt emmotllat a l'actriu que representava aquest personatge. Rosa Novell és molt més jove que el personatge que havia de representar i per tant es va trobar un punt intermedi entre l'edat del personatge i la de l'actriu. Tot i així és evident que és més jove que les seves tres amigues, però d'alguna manera aquest punt és positiu perquè resulta més atractiva i el seu aspecte és més apropiat per a la relació amb l'Homer, que d'altra banda també és més jove que el que indica Rodoreda. Per la seva posició social se'ns presenta més elegant que no pas les seves tres amigues i, per exemple, veurem com en cada acte porta un vestit diferent.<sup>56</sup> En el primer acte, un vestit verd força alegre, en els segon acte, un vestit jaqueta bastant clàssic, i en el tercer acte, un vestit de color blau fosc molt sobri i seriós que reforça la contenció i la sobrietat de l'escena amb Homer, juntament amb el vestit negre d'aquest. Pel que fa a la perruca, es va pensar també en un

monyo que li recollís els cabells, però finalment es va imposar una perruca amb un tallat força curt i els cabells amb ones, potser no ben fidel al tipus de pentinat que portaria una professora de piano de Sant Gervasi els anys vint. El maquillatge ressaltava les faccions del rostre, per bé que és força suau, de la mateixa manera que ho són en general tot els maquillatges de la resta dels personatges, coincidint en aquest aspecte amb la tendència general a l'època, en la qual predominaven les pólvores facials i els maquillatges suaus i clars.

La resta de personatges es fan participants de les apreciacions generals que hem fet pel que fa als personatges principals. I podem dir per extensió que la seva definició final ha seguit els dissenys que en un principi es van idear, tot i que hi ha detalls que s'han canviat. En general, tot i tractar-se d'una caracterització de tipus realista, hem d'indicar el rigor i els excel·lents acabats tant pel que fa al vestuari com al maquillatge i la perruqueria dels personatges de l'espectacle.

### **L'espectador: recepció de l'espectacle**

L'aproximació a l'espectacle des del punt de vista de l'espectador, transforma el fenomen escènic en objecte desencadenant d'una experiència estètica i comunicativa. La posada en escena s'entén aleshores com a «text espectacular» que demana al receptor una reconstrucció cognitiva i emocional del seu sentit implícit; un sentit no arbitrari, sinó establert inicialment per l'autor dramàtic, reconduït després pel director (i pels actors en alguns casos), i adreçat a continuació a aquell subjecte hipotètic i ideal conegut a l'àmbit de la semiòtica i l'estètica de la recepció<sup>57</sup> com a "espectador model".<sup>58</sup> L'espectacle, doncs, disposa les seves estratègies narratives i formals en funció de la competència d'aquest públic modelic, encara que es pugui afirmar que, a la pràctica, aquest públic coincideix sovint amb el perfil conegut del que omple habitualment l'espai teatral que acull la posada en escena (espectador empíric).

En tot cas, hem de tenir en compte que la recepció de l'espectacle pressuposa una sèrie de processos perceptius, interpretatius, emotius, avaluatius i mnemotècnics que s'interaccionen mútuament, i que per la seva complexitat dificulten l'elaboració d'un model analític precís que pugui copsar el fenomen receptiu d'una manera completament fiable; pensem en variables com ara la sensació del temps espectacular o el conjunt de respostes emotives, de registre sempre problemàtic amb les tècniques disponibles.

No obstant això, aquesta aproximació a la naturalesa productiva de l'experiència d'assistir com a espectador a la representació teatral és un exercici summament útil per a l'estudi retroactiu del funcionament del discurs dramàtic, de les seves convencions i del desplegament dels seus conjunts significants.

Apropar-nos a *La senyora Florentina i el seu amor Homer* des de la seva recepció implica, segons el que hem vist, posar de manifest la planificació

dramatúrgica que Mario Gas ha disposat per tal de seduir i condicionar el comportament d'aquest espectador model. Malgrat que la configuració d'aquest model receptiu estarà mediatitzada per la meua recepció, sembla lícit pensar que el mateix director ha modulat la seva proposta escènica considerant, a més a més, les qualitats del públic empíric que acudeix regularment al Teatre Romea; un públic que, tot i nodrir-se progressivament de les noves generacions, s'ha familiaritzat ja amb la línia estètica i ideològica de la seva oferta. Som, doncs, davant d'un joc d'expectatives entrecreuades: per una banda, aquest públic més o menys fidel espera veure reafirmada la seva competència com a espectador habitual del Centre Dramàtic reconeixent en l'espectacle els trets d'estil característics de les produccions d'aquest teatre; per l'altra, Mario Gas satisfà aquestes expectatives i, al mateix temps, intenta que siguin permeables als requeriments que la seva proposta poètica adreça al seu espectador model.

Partint d'una disposició de teatre a la italiana, l'organització formal de l'espai escènic serà el punt de partida que ens informa del tipus de proposta dramàtica. En aquest sentit, aquest espai ens demana en primera instància que identifiquem la convenció de versemblança del realisme quan descobrim que l'escenografia reproduceix, encara que estilitzat, un interior domèstic vuitcentista. Aquesta primera constatació formal i la referència sociohistòrica que en resulta, actuen sobre la nostra competència com a espectadors de teatre i sobre els horitzons d'expectativa que hem desenvolupat a partir d'aquella, i ens prepara per a presenciar una posada en escena que, amb molta probabilitat, es basarà en el gènere de la comèdia o el drama de situacions, amb uns personatges construïts a partir d'un criteri de versemblança psicològica; com així succeeix en efecte.

Però en aquest primer exercici cognitiu apareix de sobte un soroll informatiu que, sense qüestionar aquestes conclusions inicials, afegeix significacions atípiques. Ens estem referint als plafons del decorat arquitectònic que delimiten l'espai d'actuació (saló de Florentina). Com ja s'ha comentat en altres epígrafs, aquests plafons eludeixen mimetitzar les parets convencionals d'una cambra per presentar, en canvi, una superfície abstracta que contrasta amb la convenció realista que regeix a la resta de l'espai escènic. L'espectador model, una vegada superada aquesta momentània dislocació en la seva tasca de concretització d'aquest espai, pot interpretar aquest pla abstracte com a metàfora de la nebulosa del pensament, dels records i la memòria; la superfície d'aquests murs, per tant, ofereix el reflex inefable de tota la sèrie d'estats emocionals expressats pels personatges en el decurs de la representació. L'espai escènic, aleshores, no només acull l'acció, sinó que també presenta aquest vessant dramatúrgicament actiu. La proposta estètica de l'escenògraf Antoni Taulé s'adapta així a l'hàbit poètic que el director ha volgut que fos present en la seva posada en escena.

Aquesta ambivalència significant de l'espai escènic pot donar lloc a una percepció selectiva del mateix, és a dir, l'espectador pot oblidar-se del

recurs retòric descrit o bé incorporar-lo en una globalitat de sentit. En tot cas, el corrent poètic esmentat, subratllat per una il·luminació que tampoc podem adjectivar de realista i una banda sonora que no només acompanya l'acció, sinó que aporta també significació per ella mateixa, no provoca cap desfaserament amb relació a un registre interpretatiu de clara vocació naturalista; vol dir això que en cap moment hi ha marge per a l'ambigüitat o el sentit borrós. L'encert de la proposta dramàtica de Mario Gas es troba precisament en aquesta perfecta complementarietat de registres, palesa en la integració dels estímuls visuals i sonors en el teixit narratiu de la faula, redundant tot plegat en una total coherència cognitiva del fenomen receptiu.

En efecte, la reconstrucció argumental de l'obra resulta diàfana en tot moment. L'atenció de l'espectador s'obté a partir del joc d'identificacions amb els personatges i també mitjançant un ritme viu de l'acció dramàtica que només davalla al tercer acte. La progressió narrativa de l'espectacle es basa en gran manera en la potenciació del suspens i la incertesa entorn de la figura d'Homer; els reiterats comentaris i observacions respecte de les veïnes al llarg del primer acte inicien aquesta estratègia dramàtica, la qual es veurà intensificada al segon acte tot just quan arribi la notícia de la mort de la seva dona i el mosso/missatger Francisquet posi a continuació l'ai al cor de Florentina. El tercer acte comença amb un divertit joc d'expectatives frustrades (les successives entrades de les veïnes) que difereixen encara més l'esperada i anunciada visita d'Homer, clau per al desenllaç de l'obra. Val a dir que aquest clima de suspens al voltant de la veritable personalitat del protagonista masculí permet que siguin aquells moments en els quals Florentina, desbordada pels esdeveniments, apareix envaïda pels dubtes i la solitud els que assoleixin una més eficaç projecció en l'espai escenogràfic, adquirint així una gran força dramàtica.

## **Sinopsi cronològica del procés de creació**

16 d'agost de 1993 - 21 d'octubre de 1993

Nombre d'assais: 38

1993

Lloc: Sala d'assais

Agost

16/8/93 (1r assaig)

Inici dels assais. Treball de taula —lectures—.

31/8/93

Interrupció dels assais.

## Setembre

7/9/93 (8è assaig)

Represa dels assaigs. Fi de les lectures i inici del assaigs amb moviment escènic —de moment només 1r acte—. Es treballa amb uns elements escènics provisionals que a més estan sotmesos sovint a canvis i proves.

13/9/93 (12è assaig)

Es comença a assajar el 2n acte.

17/9/93 (16è assaig)

Es comença a assajar el 3r acte.

20/9/93 (17è assaig)

Es munta a la sala d'assaigs l'escenografia definitiva de l'obra. Representació sencera del 1r i el 2n acte.

22/9/93 (19è assaig)

Primeres proves de llum —canvi d'impressions entre Mario Gas i Jordi Planas sobre colors i possibles efectes—. Primera representació sencera dels tres actes.

28/9/93 (22è assaig)

Primeres proves de música —Mario Gas, Albert Toda (tècnic de so) i Pablo Vélez (pianista) han provat diverses peces—.

Lloc: Teatre Romea

29/9/93 (23è assaig)

Es comença a assajar al Teatre Romea.

1/10/93 (25è assaig)

Treball intens d'il·luminació.

2/10/93 (26è assaig)

Tot i que en general es van assajant i fixant alternativament totes les escenes de l'obra (a partir d'ara la dinàmica serà aquesta), avui s'ha treballat especialment l'escena del tercer acte entre Florentina i Homer.

9/10/93 (33è assaig)

Fixació gairebé definitiva de la banda sonora.

11/10/93 (35è assaig)

Fixació gairebé definitiva de la il·luminació —gravació de les memòries, pendents però de variacions depenent dels assaigs—. Primera representació completa de l'espectacle, amb il·luminació i banda sonora incloses.

12/10/93 (36è assaig)

Segona representació completa de l'espectacle. Reunió posterior entre actors i director per analitzar les errades de ritme, coordinació i interpretació.

13/10/93 (37è assaig)

Al matí alguns dels actors han anat a gravar l'spot televisiu de promoció de



l'espectacle. Tercera representació completa de l'espectacle.

14/10/93 (38è assaig)

Quarta representació completa de l'espectacle —assaig general—.

15/10/93

Assaig general amb públic —preestrena—.

(Del 15 al 20 —menys el dilluns 18— representacions amb públic).

21/10/93

Estrena oficial

Per a una informació més extensa i exhaustiva s'ha de consultar el *Dietari del procés de la posada en escena* [no inclòs en aquest volum], que és un element més del treball global de documentació i investigació que s'ha realitzat al voltant d'aquest espectacle. De la mateixa manera, també aporta una valuosa informació el vídeo documental que forma part del mateix treball.

## NOTES

1. CASALS, Montserrat. *Mercè Rodoreda: Contra la vida, la literatura: Biografia*. Edicions 62, Barcelona, 1991.
2. ARNAU, Carme. "Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda", pàg. 14. Dins *Obres Completes 1 (1956-1960)*. Edicions 62, Barcelona, 1976.
3. SALUDES, Anna Maria. "Una passió secreta de Mercè Rodoreda": El teatre. *Revista de Catalunya*, n. 76, juliol-agost 1993, pàgs. 121-129.
4. RODOREDA, Mercè. *El torrent de les flors*. Edicions 3 i 4, València, 1993. Pròleg i edició literariobiogràfica, a cura de Montserrat Casals i edició filològica i correcció, a cura de Maite Carrasco. Val a dir que bona part del seguiment epistolar que s'ha realitzat pren com a base el pròleg de Montserrat Casals.
5. MASSIP, Francesc. "La faceta dramàtica de Mercè Rodoreda". *Diari AVUI*, 9/1/94.
6. Per a més informació cal consultar el pròleg de Montserrat Casals a *El torrent de les flors*, ibídem, pàgs. 18 i 19.
7. Totes aquestes dades biogràfiques ja apareixen en la biografia *Mercè Rodoreda. Contra la vida, la literatura: Biografia*. Ibídem.
8. Hi ha un catàleg d'aquesta exposició amb presentació de Carles Miralles. *Mercè Rodoreda, obra pictòrica*. Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1991.
9. Subscrivim la datació aproximada que ofereix Montserrat Casals a *El torrent de les flors*. Ibídem : "jo diria que la redacció d'aquestes obres no s'estén més enllà dels anys cinquanta, i fins i tot estaria disposada a veure aquell 1959 anotat a una de les versions d'*Un dia com a emblema* d'un punt final en matèria de creació teatral", pàg. 16.
10. Encara que aquest mateix distanciament produís, també sovint, peces excessivament literàries, amb una escassa valència dramàtica.
11. Recomanem, sobretot, *El exilio español de 1939*, dirigida per José Luis Abellán i editada per Taurus, Madrid, 1976 (sis volums).
12. Aquesta afirmació es troba en una carta de Sales a Mercè Rodoreda datada al març de 1973, i ha estat recollida per Montserrat Casals, ibídem, pàg. 13.

13. Extrets de *Maniquí 1, maniquí 2*, transcrivim a continuació dos exemples d'instrumentalització del diàleg dramàtic amb finalitats poètiques (utilitzem la versió que apareix al llibre de Montserrat Casals, *ibidem*, pàgs. 170 i 181, respectivament):  
"SEBASTIANA (*fent botzina amb les mans davant de la boca*): Baltasar, Baltasar, Baltasar... El meu cor et crida, el teu mar et crida... Tot t'espera, Baltasar.  
DOMINGA: Vindré a la nit, quan seràs mort, Baltasar, i t'estiraré els llençols.  
ADELAIDA: Vindré a la matinada i t'esquinçaré la boca.  
SEBASTIANA: Vindré a la nit i amb una ploma de l'ala d'una àliga et faré pessigolles a la planta dels peus."  
[...]  
SEBASTIANA: Mira com obre els ulls.  
ADELAIDA: Li estem obrint els ulls i ens l'anem fent nostra.  
DOMINGA: Ja els té rodons, amb més blanc que blau.  
SEBASTIANA: Ocell negre, ocell negre, vine volant baix i arrenca els ulls d'aquesta pepa sirena.  
ADELAIDA: Ocell negre de la nit.  
DOMINGA: Ocell negre, ocell negre, talla la nit i vine. Talla, talla, talla.  
SEBASTIANA: Ja sento les ales. Se li tirarà a sobre i a cops de bec li traurà l'aigua dels ulls.  
GEPERUT (*gairebé cobrint el MANIQUÍ amb el seu cos*): Ocell negre, et dono el meu cor. Prent-lo, prent-lo
14. Així ens ho fa veure Montserrat Casals al pròleg del seu llibre en fer referència a una carta del 1958 on l'autora expressava la intenció de presentar-se al Premi Ignasi Iglésias; *ibidem* pàg. 12.
15. CORVIN, Michael. *Dictionnaire Encyclopédique du Theatre*. Bordas, Paris, 1991, pàg. 868.
16. Com a director destacaríem, entre d'altres, *Danse de mort*, de Strindberg (1942); *Dom Juan*, de Molière (1944); *Meurtre dans la cathédrale*, de T. S. Eliot (1945); *Antigone*, de Sòfocles (1960); *Arturo Ui*, de Brecht (1960); *El Alcalde de Zalamea*, de Calderón (1961), etc.
17. El cas de Sagarra va ser, en aquest sentit, ben diferent. La seva estada a París (maig-novembre de 1947) el va colpir profundament; *Galatea* n'és la prova. Bergamín també va trobar inspiració a la capital francesa, seduït per l'ambient existencialista de 1956.
18. Com a la pel·lícula de Victor Fleming, Florentina (Scarlett O'Hara) vol que Homer (Ashley Wilkes) es reafirmi en el seu amor envers ella, ara que la seva dona (Homer/Melanie Hamilton) és morta. I com al mític film, Homer/Ashley es desdiu i manifesta, en mig del penediment, haver-se adonat del veritable amor que professava a la seva esposa.  
El Teatro Español de Madrid va programar, a la temporada 1941/42, una adaptació de la novel·la de Margaret Mitchell, dirigida per Cayetano Luca de Tena.
19. Florentina, amb el mateix despit que mostra la protagonista de la pel·lícula de William Wyler, negarà l'entrada d'Homer a la seva casa: "FLO (*a Júlia*): Vés a obrir tu que ets més valenta i si és l'Homer no l'obris. Potser d'aquí una temporada el tornaré a rebre, per a riure... un altre dia. Avui no."  
L'any 1952, la companyia titular del Teatro María Guerrero de Madrid va presentar a Barcelona una adaptació de José Luis Alonso i José Méndez Herrera de l'obra de Ruth i Augustus Goetz.
20. *A Scena*, núm. 37-38, juny-juliol 1953, pàg. 4. Recollit per Enric Gallén a *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim franquista (1939-1954)*, pàg. 81. Monografies de Teatre, núm. 19. Publicacions de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona; Edicions 62, Barcelona, 1985.
21. Font: Gallén, *ibidem*, pàgs. 410, 421 i 423.

22. César Oliva ho defineix de manera semblant: «La temática oscila entre la consecució del amor perfectó y la búsqueda de la felicidad». César Oliva, *El teatro desde 1936*, pàg. 122. *Historia de la literatura española actual*, III. Ed. Alhambra. Madrid, 1989, pàg. 122.
23. Paradoxalment, un dels més importants neix a l'administració mateixa: ens referim al Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, que va estar dirigit per Luis Escobar, Huberto Pérez de la Ossa i Juan Ignacio Luca de Tena. Amb caràcter independent, hauríem de significar els casos de Arte Nuevo (amb A. Sastre participant-hi) i El Corral, promogut a Barcelona per Juan Germán Schroeder.
24. Una crítica que, pel general, denunciava l'esgotament d'aquestes fórmules dramàtiques i, al mateix temps, censurava qualsevol iniciativa que denotés la «nefasta» influència del «decadent» teatre europeu.
25. UBERSFELD, Anne. *Lire le Théâtre*. Editions Sociales, Paris, 1978, pàgs. 15 i 16. Traducció castellana: *Semiòtica teatral*, Ed. Càtedra, Madrid, 1989.
26. Patrice Pavis proposa la següent definició: "Dramaturgia designa [...] el conjunto de opciones estéticas e ideológicas que el equipo de realización, desde el director de escena hasta el actor, ha ido estableciendo. Este trabajo abarca la elaboración y la representación de la fábula, la elección del lugar escénico, el montaje, el juego del actor, la representación ilusionista o distancia del espectáculo". PAVIS, Patrice. *Diccionario del Teatro*. Ed. Paidós Comunicació, Barcelona, 1990.
27. Juan Antonio Hormigón el denomina "núcleo de convicción dramática" en *Trabajo dramaturgico y puesta en escena*. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España; serie "Teoría y práctica del teatro", n. 2, Madrid, 1991, pàg. 73.
28. O'TOOLE, John. *The Process of Drama. Negotiating art and meaning*. Routledge, London and New York, 1992, pàg. 217.
29. Contrapunt aquest amb un clar valor actancial.
30. JAUSS, H. R. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Ed. Taurus: Madrid, 1991.
31. Seguint O'Toole, entenem per context ficcional el conjunt de situacions i caràcters de la fàbula que el text o l'escena ens proposa: «A fictional context is created, consisting of a situation and characters —the selected and focussed pattern of fictional or fictionalised human beings, their location and their relationships which are the subject matter of the dramatic narrative», ibídem, pàg. 51.
32. R. Barthes descriu al seu assaig "L'home racinà" l'univers de l'heroi tràgic a l'obra de Racine. Sense ànim d'establir extrapolacions gratuïtes, no podem deixar de cridar l'atenció sobre els paral·lelismes amb el món de Florentina: "He aquí pues una primera definición del héroe trágico: es el encerrado, el que no puede salir sin morir: su límite es su privilegio, la cautividad su distinción. Suprimido el pueblo doméstico, definido paradójicamente por su misma libertad, ¿qué queda en el lugar trágico? Una casta gloriosa en proporción con su inmovilidad." RACINE, Jean. *Seis tragedias*. Ed. Alfaguara; col. Clásicos Alfaguara, Madrid, 1983, XVII.
33. Un altre recurs simbolista va estar a punt de prosperar a la definitiva geografia del saló de Florentina: la taula al voltant de la qual s'apleguen les veïnes i es galvanitza la seva complicitat, havia ocupat fins a l'últim moment un ostentós lloc central a l'espai d'actuació que trencava del tot la convenció realista i esdevenia així una mena de símbol d'aquest microcosmos domèstic.
34. En efecte, Mario Gas no utilitza la solució escènica dels parèntesis onírics. Vol, per contra, que la representació suggereixi en tot moment aquest difícil equilibri entre distanciació i projecció del jo (O. MANNONI ha analitzat en profunditat aquest joc de denegacions i identificacions a *La otra escena. Claves para lo imaginario*, Amorrrutu

Editores, Buenos Aires, 1979). Creiem que en aquesta dialèctica resideix un dels veritables plaers del teatre i que, com assenyala P. Pavis, «[...] es en las representaciones realistas y naturalistas donde más evidente resulta la aparición involuntaria de la fantasía creadora del director de teatro. Pues es en el momento en que éste se cuida de no traicionarse, de no presentar nada de su propia visión, cuando corre más peligro de dejar transparentar y fantasear su propio inconsciente. Paradójicamente, sólo hay un teatro de fantasía cuando no sospechamos de él, cuando no intentamos darle forma», *ibídem*, pàg. 186.

Sembla pertinent remetre aquesta concepció de la praxi dramàtica implícita en el treball de Mario Gas a les premisses estètiques que van guiar al seu moment les recerques teatrals del Cartel dels Quatre de Baty, Dullin, Jouvét i Pitoëff. Així, per Dullin (1885-1949) el teatre no ha d'imitar la realitat, sinó donar forma a un món a part, amb lleis i poesia pròpies; la via de la imaginació trasllada l'espectador fins aquest món, en el qual la veritat és alhora material i espiritual. El despullament de l'escena, enterament al servei del text i els actors, obre el camí per a aquesta nova convenció dramàtica feta de poesia, que també Copeau havia propugnat (1879-1949), i que més tard Jean Vilar (1912-1971) va incorporar igualment al seu projecte teatral.

35. Ex.: Expressions que no tenen cap significació rellevant. En aquest cas es tracta d'una explicació per al públic, i no per a l'interlocutor.  
"FLO: Em sap greu no haver-te sentit... la finestra de la cuina dona a l'altra banda i mentre pelava els tomàquets la tenia tancada...", pàg. 9 del text.  
*S'elimina la part subratllada.*
36. Ex.: Es fixa que es pronunciarà lleugerament la *r* final del nom *Homer*.
37. La tradició emfàtica es caracteritzaria per un intent de subratllar amb el gest, amb l'actitud o bé l'entonació, cada una de les paraules i les frases que l'actor diu, de manera que el que s'aconsegueix és fer-ho tot molt previsible, és com un telegrama previ, una anticipació del que succeirà després. Aquesta manera d'interpretar era la que habitualment es podia veure tant a Catalunya com a Espanya, abans de la importació del mètode Stanislavskij (val a dir que a la península va arribar tamisat per l'Actors' Studio americà), el distanciament brechtia i altres mètodes interpretatius posteriors.
38. En el tercer acte, les veïnes s'acomiaden de Florentina i surten d'escena tot donant-li suport i ànim davant la transcendent visita que poc després ha de fer Homer. L'última veïna en sortir és Zoila i tot i que no s'especifiqui en el text, quan és al llindar de la porta, es gira i amb un posat tendre llença un petó a Florentina.  
Aquesta acció recalca el tipus de relació entre Zoila i Florentina, que s'aparta una mica de la relació amb Júlia o bé Perpètua.
39. TAVIANI, Ferdinando. "Pensare lo spettacolo". Publicació interna del Doctorat de Recerca en Disciplines de l'Espectacle de la Universitat de Bolonya.  
Aquest article forma part d'un conjunt de textos agrupats sota el títol *Pensare il teatro*. La resta són de: Fabrizio Cruciani ("Pensare lo spazio"), Claudio Meldolesi ("Pensare l'attore") i Franco Ruffini ("Pensare il testo drammatico").
40. En aquest sentit Mario Gas s'aparta d'un model de director autoritari i prepotent que sovint a envaït els escenaris europeus a partir del 1945 i que ha contribuït a hipertrofiar la figura del director d'escena.
41. "Es en el espacio, precisamente por ser en gran medida un no dicho del texto, una zona particularmente poblada de vacíos —lo que constituye propiamente la gran carencia del texto teatral—, donde se produce la articulación texto-representación." Anne Ubersfeld, *ibídem* pàg. 109.
42. Criteris extrets a partir de les didascàlies i els diàlegs de l'obra de Rodoreda.
43. J. Abellan, tot citant Cesare Molinari i Valeria Ottolenghi, ha indicat que "El teatre actual situa l'espectador quasi sempre davant d'una combinació de tipologies dife-

rents. Un exemple clàssic és «la representació metafòrica de l'estructura o l'atmosfera de l'ambient, precisada per la presència d'un element metonímic fort».

ABELLAN, Joan. *La representació teatral. Introducció als llenguatges del teatre actual*. Monografies de l'Institut del Teatre, n. 13. Diputació de Barcelona, 1983, pàg. 57.

44. Redundem aquí en els paral·lelismes estructurals que havíem observat anteriorment entre el personatge de Florentina i l'heroi racinà, tancats ambdós en una mena d'es-pai tràgic.
45. Ubersfeld, *ibídem*, pàg. 134.
46. Aquesta aproximació a la distribució espacial de la posada en escena des d'un punt de vista semàntic i comunicatiu, és en realitat una extrapolació de l'anàlisi actancial en ús. Es tracta de fer patents les relacions de força subjacents a l'obra mitjançant la seva traducció espacial.
47. Observem de nou les concomitàncies amb la dinàmica dramàtica característica de les tragèdies de Racine.
48. Declaració feta en la conversa entrevista que els autors d'aquest treball van realitzar a Mario Gas el 10/12/93 al Teatre Romea. Aquesta entrevista és un element més dels documents que formen el treball global de seguiment i documentació d'aquest espectacle i que englobem sota el títol *Apunts per a una posada en escena*.
49. Aquesta informació està extreta del *Dietari del procés de posada en escena de l'espectacle*. Aquest és un altre dels documents que componen *Apunts per a una posada en escena*.
50. Juan Antonio Hormigón incideix en l'aspecte tècnic i en una lectura semiòtica de la il·luminació: "La iluminación, por ejemplo, para la transmisión de significados (...) nos exige un conocimiento técnico de la naturaleza y tipología de las fuentes de luz, funcionamiento de proyectores e instrumentos de regulación, ubicación en el espacio arquitectónico y escénico-escenográfico de los aparatos de iluminación, aprovechamiento óptimo de cada aparato, efectos que produce un determinado ángulo de iluminación respecto al actor o la escenografía, filtros disponibles y cambios que el color provoca en el actor y los elementos plástico-visuales del espectáculo, etc. La materialización de cada uno de los efectos (...), construyendo un efecto/signo lumínico, representa la práctica artesanal." *Ibídem*, pàg. 94.
51. Aquesta carta pertany a l'Arxiu Família Gurguí i és esmentada per Montserrat Casals a *Mercè Rodoreda: Contra la vida, la literatura: Biografia*, *Ibídem*, pàg. 38.
52. VV.AA. *Diccionario de la Zarzuela*. Ed. Daimon, Barcelona, 1986.
53. VV.AA. *El libro de la Zarzuela*. Ed. Daimon, Barcelona, 1982, pàg. 69.  
Podem afegir amb relació al precedent francès d'aquesta sarsuela que, segons aquest mateix llibre, es produeix entre 1910 i 1914 el canvi que portarà novament a la popularitat un gènere proper a l'òpera, però que la que tindrà més influència a partir d'aquell moment serà la vienesa, més que la francesa, sobretot gràcies a la influència que autors com Franz Lehár exerciran tant a Espanya com a tot el món, amb obres com ara *la Viuda alegre*, estrenada a Viena al 1905, *El conde de Luxemburgo* (1909) i *Eva* (1911).
54. Fins i tot es va modificar el text, encara que mínimament, per justificar d'alguna manera l'aparença de Francisquet. A continuació explicitem (amb cursives) els petits canvis: "FRAN: Vinc de part del Sr. Homer. Sóc el mosso dependent, sap?  
(...)  
FLO: Vostè també deu haver tingut un disgust. Si fa tants anys que és a la casa...  
FRAN: Miri, uns vint trenta anys... Vaig entrar-hi en vida del difunt Sr. Cisquelles»  
*S'elimina la part subratllada i s'hi afegeixen les paraules en cursiva*
55. En el diàleg que mantenen Florentina i Homer al tercer acte, Florentina torna a fer referència metafòrica als ocells, per bé que en aquest cas es tracti d'orenetes en lloc de coloms:

"FLO: (...) Els teus fills que només viuen pel seu pare... que ja és lliure com les orenetes...

HOMER: Com les orenetes?

FLO: Lliure d'entrar i de sortir d'aquesta casa."

56. Joan Abellán en el seu llibre diu: "Una representació realista pot representar (...) la relació de classe entre els diferents personatges: els "rics" canvien sovint el vestit, adequant la indumentària a l'estació i al ritual social representat, mentre que els "pobres" sols ostenten algun petit canvi relacionat amb l'estació", *ibídem*, pàg. 118.
- En aquest cas, aquest tipus de tractament de la indumentària dels personatges seria força clar. Mentre Florentina i Perpètua canvien diverses vegades de vestit, Júlia i Zoila només pateixen canvis en la seva indumentària, però molt menys evidents.
57. L'estètica de la recepció és una disciplina relativament recent (articulada fonamentalment a partir de la dècada del seixanta) però que, des d'un punt de vista estrictament acadèmic, té il·lustres antecedents. En aquest sentit, hem d'esmentar la tasca de l'Escola Estructuralista de Praga, la qual, desenvolupant les contribucions teòriques dels formalistes russos, afirma la preeminència hermenèutica de la recepció. D'altra banda, el debat Habermas-Gadamer va revelar-se indispensable per a l'anàlisi de les relacions entre discurs i subjecte, expressant la voluntat de subratllar la lingüísticitat de l'experiència humana i una concepció de la comunicació entesa com a condició de la comprensió del sentit. Finalment, cal destacar l'enorme influència de l'Escola de Constança en la reelaboració d'una moderna teoria de la recepció i de l'efecte. Encara que partint de la teoria literària, la seva aposta per la dinàmica entre producció i recepció (autor, obra, públic) sota els pressupostos d'una hermenèutica de pregunta i resposta en la seva projecció històrica, ha tingut i té encara un saludable efecte sobre altres àmbits de la creació estètica, inclòs el teatre; d'especial interès per a aquest últim resulta l'estudi de la imbricació de l'horitzó d'expectativa intern (concretització del sentit —efecte— de la mateixa obra) i l'horitzó d'expectativa social (concretització del sentit entornal o recepció del destinatari en un context social donat), ja que aquesta revela com es relacionen l'expectativa i l'experiència i si es produeix o no un canvi en la significació habitual d'un producte estètic. H. R. Jauss és un dels seus representants més brillants.
58. Iser, a la seva obra *Der implizite Leser* (1972), instal·la la figura del lector implícit a l'àmbit de la teoria literària contemporània i, per extensió, al cos teòric de l'estètica de la recepció.